АРХІТЕКТУРА РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ



3

1941
„МИСТЕЦТВО“

АРХІТЕКТУРА РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ
№ 3, березень 1941 р.

ЗМІСТ

Передова 1

ХУДОЖНЯ ПРОМИСЛОВІСТЬ УКРАЇНИ

Г. К. Антоненко—Архітектура і художня промисловість 3

Л. П. Калениченко—Народні художні промисли на Україні 9

Проф. *Н. А. Прахов*—За нове піднесення художньої промисловості України . . . 19

ПО-БІЛЬШОВИЦЬКОМУ ПРАЦЮВАТИ НАД ПІДВИЩЕННЯМ СВОЄЇ КВАЛІФІКАЦІЇ

Проф. *Я. А. Штейнберг*—*Дисертація* архітектора 25

ОХОРОНА ПАМ'ЯТОК АРХІТЕКТУРИ

В. Я. Каковський—Маловідомі пам'ятки українського дерев'яного зодчества . . 30

Архіт. *М. І. Сімікін*—Охорона пам'яток архітектури в західних країнах і у нас 35

ПРОТИПОВІТРЯНА ОБОРОНА МІСТ

А. К. Шпольський—Інженерно-технічні заходи ППО в сучасній війні 37

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ АРХІТЕКТУРИ

В. Ф. Ціммерман—Тектоніка в архітектурі 41

Про заходи до поліпшення продукції художньої промисловості 44

Хроніка 45

Словник архітектурних термінів 47

L'ARCHITECTURE DE L'UKRAINE SOVIÉTIQUE
№ 3, mars 1941

SOMMAIRE

Editorial 1

LES ARTS INDUSTRIELS EN UKRAINE

G. K. Antonenko—L'Architecture et les Arts industriels 3

L. Kalénitchenko—Les industries artistiques populaires en Ukraine 9

N. A. Prakhov, professeur—Edifions les Arts industriels de l'Ukraine 19

REHAUSSONS A LA BOLCHEVIK NOTRE QUALIFICATION

J. A. Steinberg, professeur—La thèse de l'architecte 25

LA CONSERVATION DES MONUMENTS ARCHITECTURAUX

V. J. Kokovski—Les ouvrages peu connus de l'Architecture ukrainienne en bois 30

M. I. Simikine, architecte—La conservation des ouvrages d'Architecture dans les pays d'Occident et chez nous 35

LA DÉFENSE DES VILLES CONTRE LES ATTAQUES AÉRIENNES

A. N. Chpolski—Les mesures techniques pour la défense aérienne pendant la guerre actuelle 37

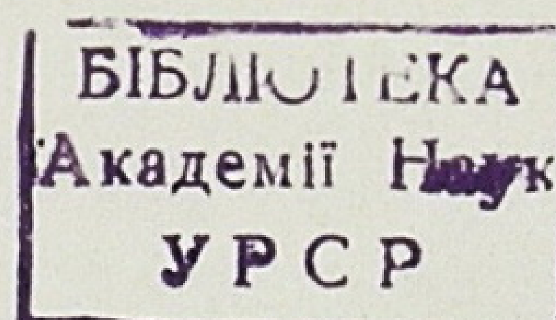
THÉORIE DE L'ARCHITECTURE

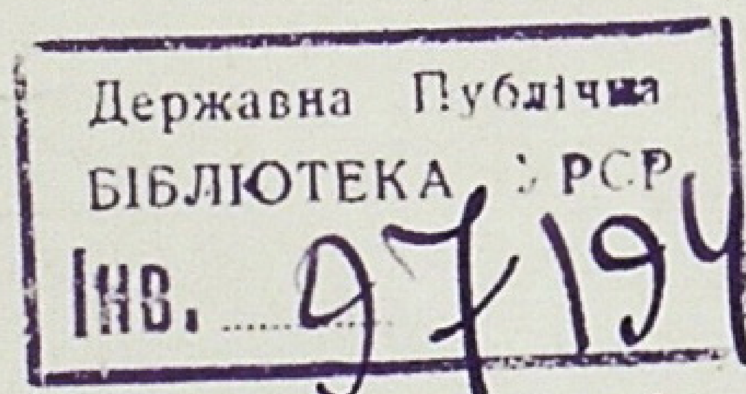
G. F. Zimmerman—La tectonique en Architecture 41

De la qualité de la production des Arts industriels 44

Chronique 45

Glossaire des termes de l'Architecture . . . 47





Відп. редактор Г. В. ГОЛОВКО

Адрес редакції: Київ, Пушкінська, 1, тел. 3-17-00.
Adresse de la Rédaction: Pouchkinskaïa, 1, Kiev, RSSU.

Журнал „Архитектура Советской Украины" (на украинском языке).

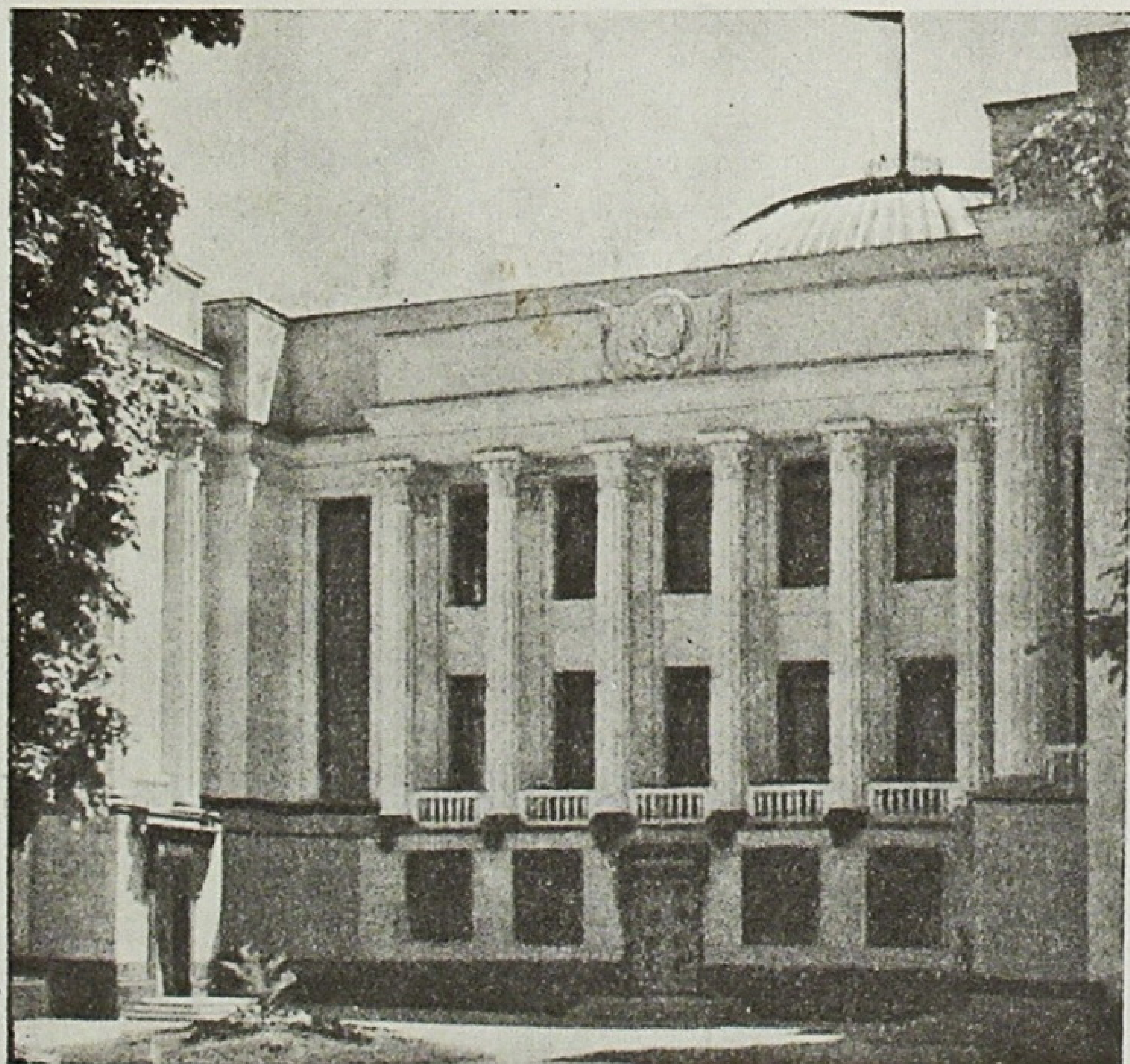
БФ 2018. Тир. 1400. Підписано до друку 18/III. Зам. № 97. Друк. арк. 6, автор. 7. В 1 друк. арк—47 т. л.
Фабрика художнього друку Державного вид-ва „Мистецтво". Харків, Пушкінська вул., 44.

БІЛЬШОВИЦЬКИЙ ПРИВІТ ЛАУРЕАТУ СТАЛІНСЬКОЇ ПРЕМІЇ!



Лауреат Сталінської премії
професор-архітектор
В. Г. ЗАБОЛОТНИЙ

Ухвалою Ради Народних Комісарів СРСР професору архітектури Володимиру Гнатовичу Заболотному за проект Будинку Верховної Ради УРСР у Києві присуджено найпочеснішу нагороду — Сталінську премію І ступня.



Будинок Верховної Ради УРСР.
Фасад з боку парку 1-го Травня.

АРХІТЕКТУРА РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ АРХІТЕКТОРІВ УРСР

РІК ВИДАННЯ ЧЕТВЕРТИЙ

№ 3, БЕРЕЗЕНЬ 1941 р.

Більше уваги до питань художньої промисловості

Вперше Спілка радянських архітекторів УРСР з участю Спілки художників серйозно взялись до вивчення стану художньої промисловості на Україні.

Проведені Спілкою радянських архітекторів України спеціальні наради, а також пленум всесоюзного правління Спілки радянських архітекторів розробили конкретні заходи до піднесення художньої якості масової продукції, що обслуговує наше будівництво, як в інтер'єрі, так і в зовнішньому оформленні будинків. В підвищенні художньої якості цієї продукції (виробництво меблів, арматура, декоративні тканини, художні оздоблювальні матеріали, металічні деталі, скляно-фарфорова продукція тощо) безпосередньо і глибоко заінтересована радянська архітектура.

Висока художня якість масової продукції, що обслуговує побутові вимоги, має величезне значення і для нашої художньої культури, для виховання художнього смаку найширших мас трудящих.

Роль архітектора і художника в цій роботі дуже велика і відповідальна. Ось чому так широко обговорювались питання, зв'язані з участю архітектора і художника в проектуванні зразків для художньої промисловості, питання стилю нашої художньої промисловості, її зв'язку з архітектурою, творчого використання народного декоративного мистецтва, підготовки кадрів для художньої промисловості і т. д.

Викриті проведеними нарадами хиби в роботі щодо випуску масових художніх промислових виробів в найрізноманітніших галузях виробництва свідчать про те, що в нашій художній промисловості немає творчого керівництва. Але було б неправильно всі хиби зводити тільки до відсутності творчого керівництва. Хиби організації виробництва, відсутність уваги до постачання необхідним устаткуванням і доброякісною сировиною підприємств і промислових артілей, незадовільний стан підготовки кадрів для художньої промисловості і ін. теж є серйозними причинами незадовільної художньої якості більшості тієї продукції, що випускається для масового вжитку.

Не зважаючи на те, що радянська художня промисловість уже дала зразки високоякісної продукції, що їх ми бачимо у метро, на всесоюзній сільськогосподарській виставці, а також на багатьох інших, спеціальних виставках,—художній рівень основної маси виробів ще дуже низький. Про це особливо свідчить якість меблів, арматури і предметів обстановки, яких на ринок, на жаль, надходить дуже багато.

Правління Спілки радянських архітекторів України внесло до ЦК КП(б)У і РНК УРСР ряд пропозицій про вжиття конкретних заходів, зв'язаних з підвищенням якості продукції художньої промисловості. Архітектори і художники повинні бути кровно заінтересовані в тому, щоб рішення пленуму архітекторів знайшли своє відображення в роботі всіх галузей художньої промисловості, щоб в результаті цих рішень керівники художньої промисловості дістали практичну і конкретну допомогу.

Найбільш небезпечне—це заспокоїтись на ухваленні рішення і не здійснювати систематичної більшовицької перевірки виконання рішень. „Добре поставлена перевірка виконання,—говорив на XVII з'їзді партії товариш Сталін,—це той прожектор, який допомагає освітлювати стан роботи апарату в перший-ліпший час і виводити на світло бюрократів і канцеляристів. Можна з певністю сказати, що

дев'ять десятих наших проріх і проривів пояснюються відсутністю правильно поставленої перевірки виконання".

Керуючись вказівками товариша Сталіна, XVIII Всесоюзна партійна конференція знову зосередила увагу всіх партійних організацій, кожного партійного і непартійного більшовика на перевірці виконання, а також на рішучій критиці наших хиб.

Більшовицький контроль—життєва необхідність на кожній ділянці нашої роботи. Мова йде не про плохенький контроль і критику, про які іронічно писав Салтиков-Щедрін, як про це згадувалось в передовій „Правды", а про дійовий більшовицький контроль на кожній ділянці нашої діяльності, про контроль, якого не можна уявити собі без конкретних наслідків, без належного ефекту.

Якщо Спілка архітекторів і Спілка художників візьмуться до цієї роботи з таким же запалом і серйозністю, як вони брались до складання пропозицій і резолюції, то в такому разі ця резолюція стане дійовим планом повсякденної роботи в цій галузі, планом боротьби за піднесення художньої промисловості на Україні.

Архітектори і художники повинні бути тісно зв'язані з майстрами народного мистецтва, з промисловістю, з її інженерно-технічними силами, стахановцями і ударниками, бо без цього зв'язку неможливо добитись доброї якості виробів, призначених для задоволення вимог побуту, культури та інтер'єру.

Піднесення культури і заможності широких мас вимагає від нас підвищення якості художнього оформлення обстановки громадських споруд і особистого житла. Якщо ми відчуваємо нове і прекрасне в інтер'єрах громадських будинків (театри, клуби і ін.), то дуже й дуже мало ми бачимо нового в квартирній обстановці. І це тому, що роль архітектора в проектуванні житла обмежується лише спорудженням самого будинку і плануванням внутрішніх приміщень, це тому, що проблема обстановки відірвана від проблеми архітектури. В цьому одна з основних перешкод до створення сучасного побутового ансамблю, нового стилю в інтер'єрі.

Немає найменшого сумніву, що художня промисловість України за роки радянської влади незрівняно виросла і зміцніла на новій, потужній матеріальній базі, створеній за період сталінських п'ятирічок. За цей час значно виросли українські кадри в художній промисловості, які показали свою високу майстерність на конкретних художніх творах, що демонструвались на всесоюзних і міжнародних виставках, де вони були премійовані.

Але всі ці успіхи не можуть заступати собою і тих істотних дефектів, без усунення яких не можна піднести якість художньої промисловості до рівня вимог нашої радянської архітектури, вимог нашого соціалістичного будівництва.

Звідси висновок. Треба з усією більшовицькою наполегливістю проводити в життя всі намічені заходи щодо поліпшення роботи різних галузей нашої фабричної і кустарно-промислової художньої промисловості.

Рада Народних Комісарів України схвалила ряд пропозицій Спілки радянських архітекторів, спрямованих на підвищення художньої якості продукції. Кожна хороша ініціатива, всяке корисне начинання зустрічають найактивнішу підтримку від нашої партії і уряду. Це особливо радує і підбадьорює кожного в його творчій роботі. Але така підтримка покладає ще більшу відповідальність на нас за реалізацію схвалених пропозицій.

Погано те, що хороша ініціатива Спілки іноді швидко забувається і не дає реальних результатів. Такі факти є і в роботі спілки в галузі художньої промисловості. В порядку підготовки до пленуму запалились бажанням працювати і працювати, а коли закінчився пленум, цей запал почав поступово зникати. Про це свідчить хоча б такий факт, що до цього часу не виділено при Спілці архітекторів спеціальної комісії, яка систематично займалася б питаннями художньої промисловості, підтримувала б тісний зв'язок з деякими підприємствами і максимально допомагала б в їх роботі. А форми такої допомоги можуть бути різноманітні: організація окремих виставок, проведення нарад безпосередньо на виробництві разом з майстрами і робітниками, узагальнення досвіду і висвітлення його в пресі тощо.

Завдання, що стоять перед Спілкою радянських архітекторів у піднесенні художньої промисловості, величезні, бо високоякісних споруд без високо розвиненої художньої промисловості створити не можна.

Ось чому архітектор повинен активно створювати художню промисловість, дбати про її розвиток і процвітання, а не стояти осторонь і „критикувати", скаржитись лише на хиби і дефекти в цій промисловості.

Радянська Україна має багатющі можливості і передумови для створення високохудожніх промислових виробів, потрібних для масового вжитку. Ці передумови в технічній оснащеності всієї нашої промисловості, в широкому розвитку кустарних промислів, в багатющих традиціях народної творчості, вони в більшовицькій ініціативі нашого вільного, талановитого народу.

Архітектура і художня промисловість

Г. К. Антоненко — голова президії Укрхудожпромспілки



Київське художньо-промислове училище. Гобелен. Ескіз художників М. Рокицького і З. Толкачова. Робота килимарниць Н. Вовк, Т. Сухіної, К. Кузьменко, О. Доброван, М. Глушко та студентів килимарського відділу П. Іванець, Г. Малиш та ін.

École des Arts industriels à Kiev. Gobelin. Esquisse de N. Rokitski et Z. Tolkatchov, artistes. Ouvrage de tisseuses de tapis N. Vovk, T. Soukhina, K. Kouzmenko, O. Daubrovane, M. Hlouchko et des étudiants de la section de tapis P. Ivanets, G. Malych etc.

У нас в СРСР споруджуються нові міста, в найширших масштабах реконструюються старі міста; створюються величезні архітектурні ансамблі — цілі магістралі, вулиці, майдани; споруджуються найрізноманітніші будівлі — від грандіозних і епохально-величних (як Палац Рад у Москві), до одноповерхових індивідуальних жител робітників і колгоспників.

Величезні досягнення радянської архітектури не тільки за кількістю, а й за якістю нашої будівної продукції. Досить буде назвати московський метрополітен, в якому особливо виразно поєднано високу техніку і комфорт з високою художньою якістю виконання при гармонійному зв'язку всіх видів образотворчого мистецтва. Таке поєднання стає характерним для всієї нашої соціалістичної художньої культури і безперечно свідчить про початок нового радянського архітектурного стилю. Звідси той величезний вплив кращих зразків радянської творчості на розвиток художнього смаку багатоміліонних мас населення нашої великої країни, як і той безперечний інтерес, з яким зустрічають закордоном наші художні твори.

Але радянські майстрі архітектури не одразу прийшли до таких результатів. Багато часу минуло,

поки їм удалось подолати різноманітні технічні труднощі і розв'язати свої серйозні творчі завдання. До останнього часу увага наших архітекторів була зосереджена виключно на зовнішньому вигляді архітектурних об'єктів, на оформленні лицевих фасадів, показних сторін; менше уваги приділялось фасадам, що виходять на непривітні, звичайно, внутрішні двори. Тільки в найостанніші часи наші архітектори взялись до вирішення завдань внутрішнього обладнання житла, взялись, нарешті, працювати над задоволенням вимог і потреб побуту, комфорту в житлі і в громадських будівлях—над архітектурою інтер'єру, внутрішнім художнім оформленням споруджуваних будівель.

Прикладне мистецтво — предмети художньої промисловості нерозривно зв'язані з архітектурою. До них належать різноманітні архітектурні деталі: арматура, предмети умеблювання приміщень, декоративні тканини, гобелени, килими, різноманітні керамічні вироби, художня обробка дерева, найрізноманітніші дрібниці повсякденного побуту, що в своїй сукупності не тільки забезпечують зручний, красивий побут людини, а й виховують в неї художній смак.

В наш час особливо великі соціально-виховні функції художньої промисловості, що обслуговує переважно не будьякі вузько привілейовані шари населення, як то звичайно було в дореволюційні часи, а найширші маси населення нашої соціалістичної країни. Тим зрозуміліші нам вимоги, що їх ставить радянська громадськість і масовий споживач до якості виробів нашої художньої індустрії.

Спеціально скликаний у Москві VIII пленум Спілки радянських архітекторів і українська нарада Спілок архітекторів і художників, що відбулась у Києві, констатували факт якісного відставання художніх виробів від зрослих вимог життя. Однією з причин такого відставання, насамперед, вважали малу забезпеченість промислових підприємств художнім керівництвом, відсутність на більшості підприємств художніх рад або недостатній процент кваліфікованих членів у цих радах. В самому виробництві спостерігався ще самоплив замість чіткого планування, відсутність належного контролю над випуском продукції та інші дефекти суто організаційного і виробничого порядку. Загальні побажання пленуму і наради зводяться до необхідності здійснення державного керівництва художньою промисловістю в Управлінні в справах мистецтв, до розв'язання питання про забезпечення підприємств висококваліфікованими художніми кадрами, концентрацію науково-дослідної роботи в цій галузі, про запровадження такої роботи в практиці виробництва.

В зв'язку з необхідністю вирощування молодих спеціалістів і підвищення кваліфікації старих майстрів виникає потреба в розвитку належної системи художньо-індустріальної освіти—інститутів і ремісничих шкіл.

Особливого значення набуває залучення до участі в прикладному мистецтві видатних майстрів архітектури, живопису, скульптури. Мистецтво побутових предметів є одним з складових архітектурного стилю. Розвивалось воно завжди в тісному зв'язку з архітектурою епохи і відповідними галузями інших образотворчих мистецтв. Ось чому в піднесенні художньої промисловості в нашій країні до рівня мистецтва, що відповідає високим вимогам нашої епохи, і надалі провідна роль належить радянському архітекторові.

З історії світового, а особливо, нашого вітчизняного мистецтва, ми добре знаємо, як в епохи піднесення і виникнення художніх стилів майстрі архітектури розробляли свої проекти в повному обсязі, починаючи з архітектури будівлі і кінчаючи найдрібнішими предметами внутрішнього оформлення їх. Кращі зодчі завжди з однаковим захопленням займалися всіма видами прикладного мистецтва, до найменших дрібниць дбали про оформлення житла, намагались досягти найповнішої гармонії всіх частин споруджуваних ними будівель, як зовні, так і всередині. Так робив Растреллі, так розуміли свої завдання майстрі російського ампіру, які до основних своїх архітектурних проектів давали ще малюнки меблів, декоративних тканин тощо. Світові стилі барокко і ампіру довго залишались улюбленими в декоративному оформленні будівель дворянського класу на Україні. Їх мотиви і елементи проникли в орнаментальні композиції народних українських вишивок, килимів, гончарних виробів. За зразками придворних майстрів працювали кріпосні у поміщиків і передавали риси пануючих у мистецтві епохи стилів в народні художні ремесла. Цим пояснюється поява в народній орнаментації, особливо в килимовій, мотивів гірлянд, букетів, вазонів і інших, що характеризують вплив панської обстановки.

Народною творчістю особливо почали цікавитись в епоху так званного українського модерну. Одним з позитивних моментів цієї художньої течії у нас, безперечно, було прагнення прогресивних майстрів ввести мистецтво в життя мас, тісно їх поєднати. Успіхові ж архітектурного оформлення однієї з значних будівель того часу (кол. земської управи в Полтаві, тепер Державний музей) багато сприяло загальне посилення інтересу до місцевого, українського прикладного мистецтва серед місцевої інтелігенції і широких шарів населення, захоплених почином художників Васильковського, Кричевського, Самокіша, Сластіона і ін. На цей факт не могли не зважати правлячі кола того часу, які поспішили використати



Київське художньо-промислове училище. Гобелен „Сталінська Конституція" в київському філіалі Музею Леніна.

École des Arts industriels à Kiev. Gobelin „La Constitution Stalinienne" à la filiale du Musée Lénine à Kiev.

народне кустарне художне виробництво в своїх класових інтересах.

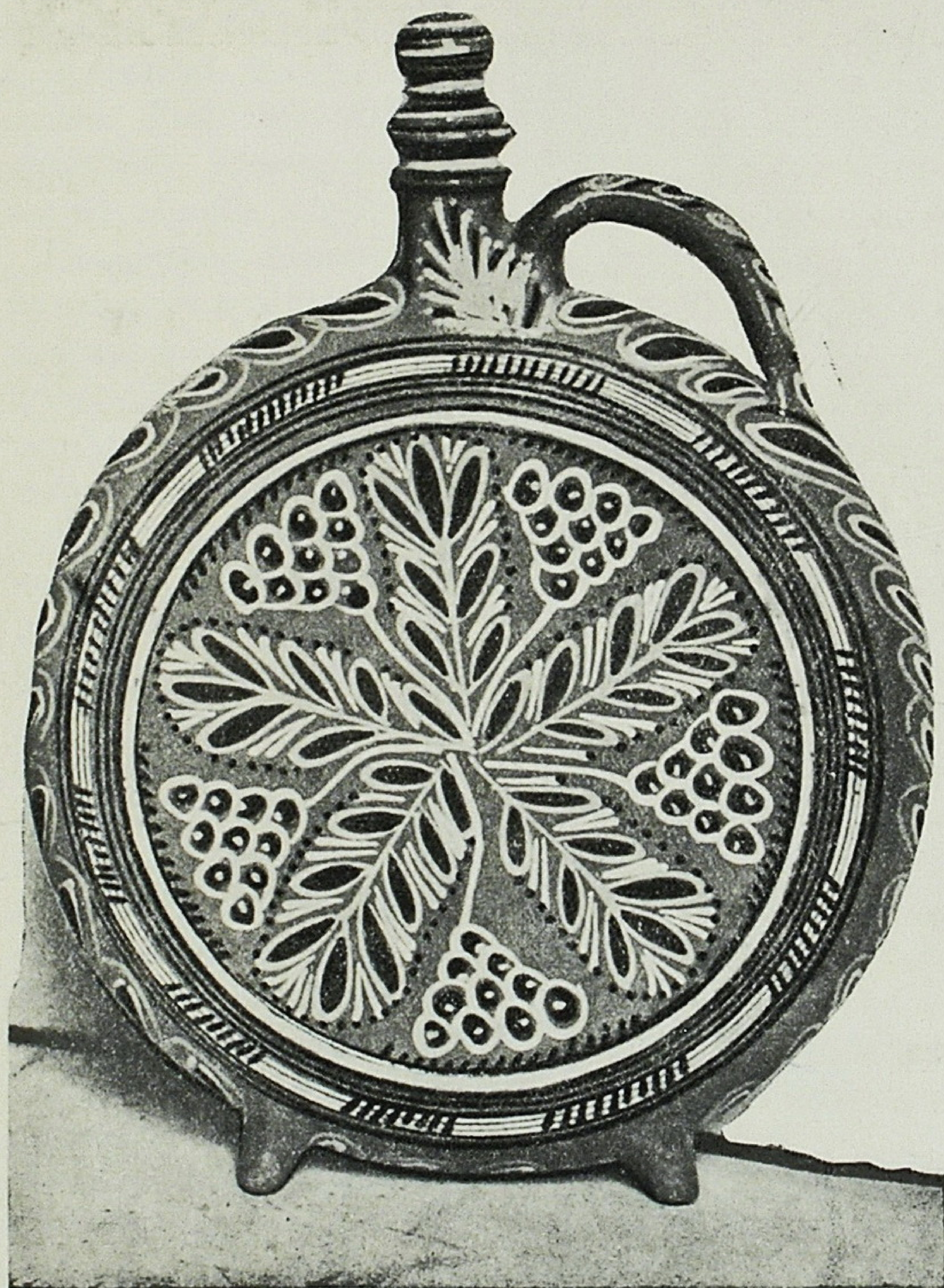
Не зважаючи на запобіжні заходи царського уряду проти української мови, театру і інших подібних явищ „сепаратизму", українське народне мистецтво все ж існувало, і народні художні вироби, особливо роботи полтавських кустарів, відзначувано високими нагородами не тільки в старій Росії, а й у Західній Європі.

Порівняно невелика кількість осередків народних художніх промислів і ремесел, що існувала до революції, в теперішній час виросла в величезну організацію—Укрхудожпромспілку, що організувалась наприкінці 1936 р. з обласних організацій Київщини, Чернігівщини, Харківщини (в її складі тоді була і Полтавщина).

Тепер Укрхудожпромспілка складається з артілей в таких населених пунктах: Дегтярі, Чернігівської області—ткацтво, килимарство, фарбування, вишивка; Кролевець, Сумської області—художне декоративне ткацтво; Решетилівка, Опошня, Диканька і інші пункти Полтавської області—килимарство, ткацтво, ганчарні вироби, вишивка; Клембівка, Вінницької області—килимарство, вишивка; Петриківка, Дніпропетровської області—вишивка, широко відомі специфічні місцеві орнаменти розпису; Скопці, Баришівка, Єленівка, Київської області—вишивка; численні народно-промислові пункти в західних областях, зокрема в Станіславській: Косів, Кути (відома гуцульська різьба по дереву), Коломия, Жаб'є, Шкули, Станіслав, Ланчин, Снятин, Печеніжин—вишивка, ткацтво, килимарство; Дрогобицькій області—Трусківці, Старий Самбор — вишивка; Тарнопольській і Львівській областях—вишивка, килимарство, ткацтво і т. д. і т. д.

Артіль с. Бубнівки, Вінницької області. Куманець.

Artel du village Boubnivki, région de Vinnitsa. „Koumanets".



На жаль, ще й досі є випадки, коли окремі, свого часу досить широко відомі, види художніх виробів, наприклад, народна кафля, художня обробка металів і т. д. не набули того розмаху, який міг би задовольнити бурхливо ростуче культурне будівництво в нашій країні.

Укрхудожпромспілка тепер об'єднує 115 артілей; виробничий план випуску виробів художньої промисловості цих артілей на 1941 р. дорівнює 87 млн. крб. в незмінних цінах 1932 р. В її системі також є 8 навчальних закладів (школи майстрів і Кролевецький технікум), експериментальні лабораторії, бази і ін. Для роботи в них запрошені видатні народні майстрі і організовані виробничо-навчальні школи для підготовки нових кадрів.

З кінця 1937 р. Укрхудожпромспілка бере активну участь у виставках своєю продукцією. У Москві в 1938 р. було експоновано понад 400 зразків вишивок і тканин; в тому ж році в Києві на виставці, присвяченій ювілеєві Червоної Армії—до 200 екземплярів тканин, килимів, кераміки. На виставці художнього текстилю Московського науково-дослідного інституту було виставлено близько 500 експонатів; така ж кількість експонатів була виставлена на київській виставці речей широкого вжитку в Будинку культури заводу „Більшовик". Для міжнародної виставки в Нью-Йорку виготовлено було 165 зразків, з яких відібрано 38 виключної якості. В 1939 р. Укрхудожпромспілка брала активну участь в оформленні павільйону УРСР на Всесоюзній сільськогосподарській виставці і організувала там спеціальну ятку для продажу своїх художніх виробів. До ювілею Т. Г. Шевченка спеціально виготовлені були портретні гобелени. На ювілейну виставку в зв'язку с 60-річчям Й. В. Сталіна наші підприємства дали 76 експонатів. Тепер ми активно готуємося до показу своєї продукції на виставках, присвячених К. Є. Ворошилову, Івану Франку і 25-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції.

Той факт, що продукція Укрхудожпромспілки відзначена почесною нагородою—золотою медаллю на всесвітній виставці в Парижі (1937 р.), [є яскравим

Керамічні вироби гончарських артілей Укрхудожпромспілки.



Objets en céramique des artels de tourneurs de l'Union des coopératives d'Art rural de l'Ukraine.

доказом того, що у нас є можливості задовольнити навіть найвищі вимоги радянського споживача. Але ми добре знаємо, і цього ніхто не повинен забувати, що такі вимоги до художньо-промислових виробів у даний момент не можна обмежувати лише їх красою, зручностями, дешевизною. Як ми вже зазначили, такі прекрасні речі, оточуючи людину в побуті, формують її художній смак, підвищують загальну естетичну культуру суспільства. Ці ж предмети художньої промисловості служать і провідниками ідей, що панують в художньому житті країни, показниками художнього стилю сучасності. Погляд на архітектуру, як на родоначальницю всіх прикладних мистецтв, набуває у нас особливого значення.

В нашій дійсності ми вже помічаємо прояви нового, радянського архітектурного стилю. Незабаром вони повинні позначитись і на предметах внутрішнього оформлення та хатнього вжитку, підпорядкованих творчості сучасного архітектора. Якщо ж ми цього не помічаємо і констатуємо навіть відставання якісного рівня виробів нашої художньої промисловості від тих вимог, які перед нею ставляться, то це значить, що нам треба, крім усього, дбати про поглиблення зв'язку між образотворчим і прикладним мистецтвами, між провідними майстрами і майстрами-виконавцями, а також про відповідну підготовку художніх кадрів вищої й середньої кваліфікації в галузі прикладного мистецтва.

Отже, в основному питання зводиться до повноцінної розробки радянськими архітекторами і художниками завдань архітектурного оформлення, загальних зразків для художніх виробів промисловості. Громадське обговорення дискусійних проектів і моделей потребуватиме організації виставок та апробацій.

Ми надаємо ще великого значення популяризації художніх знань серед всієї маси майстрів народної творчості, що працюють в наших артілях. В цьому нам багато допомогли б наші художні журнали. Навіть дивно, що такий журнал, як „Народна творчість", не приділяє питанням художньої промисловості найменшої уваги. На нашу думку, це його прямий обов'язок. Цей журнал міг би дати на своїх сторінках ряд популярних лекцій з історії української народної творчості, з історії художньої ручної вишивки, художньо-декоративного ткацтва, гобеленної техніки, килимів, кераміки і т. д. Особливо важливо організувати показ кращих майстрів народної творчості та їх продукції, а також і методів їх роботи. Це сприяло б обмінові досвідом роботи і підвищувало б

загальну культуру художніх виробів української народної творчості, а також підвищило б продуктивність праці.

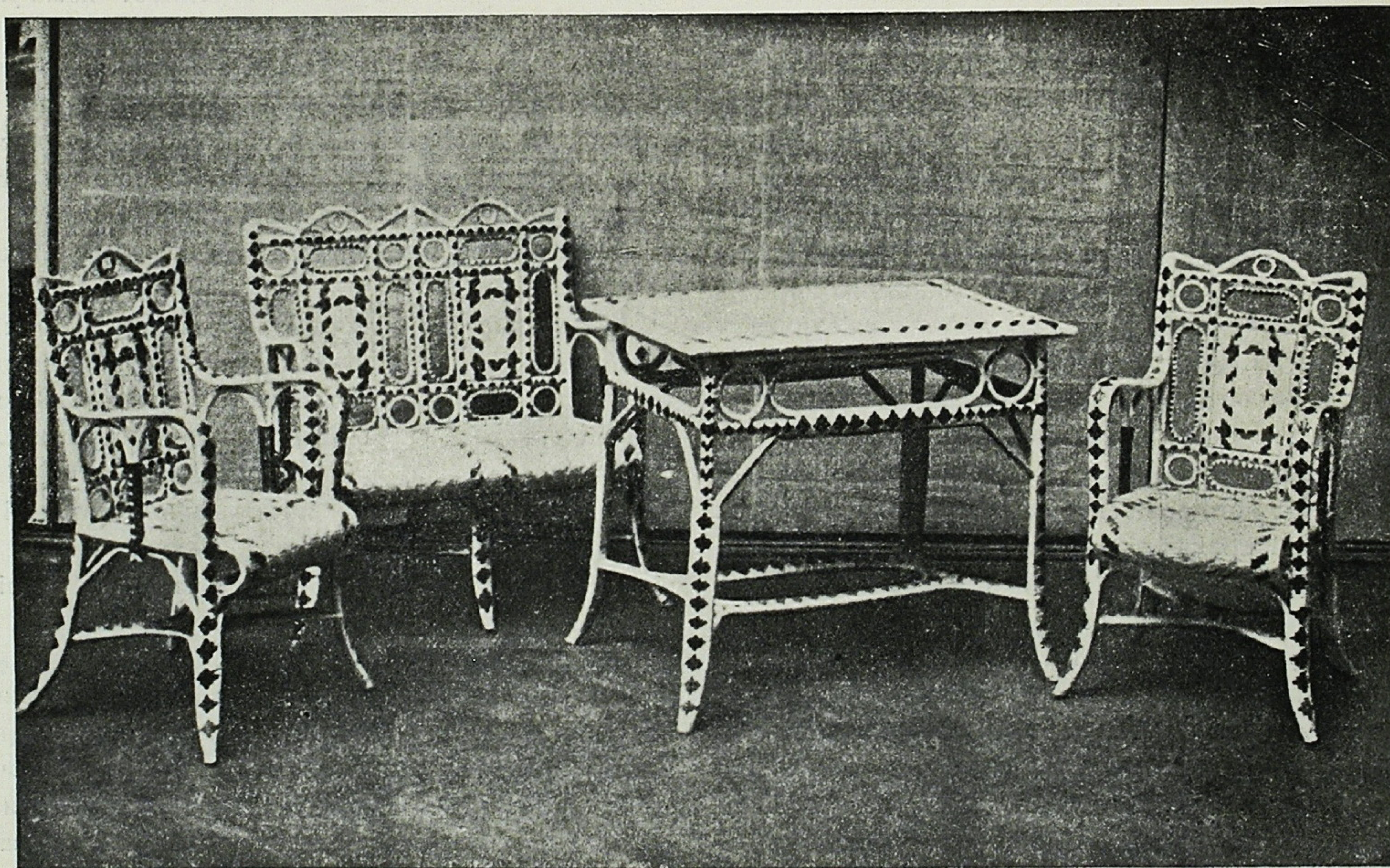
Все це набуває виключного значення в світлі виконання постанови РНК СРСР і ЦК ВКП(б) „Про заходи по збільшенню виробництва товарів широкого вжитку і продовольства з місцевої сировини". Відповідно до цієї постанови останній пленум ЦК КП(б)У ухвалив „всебічно розвивати місцеву художню промисловість (кераміка, вироби з дерева, ткацтво і т. д.)". Ці рішення повинні бути покладені в основу всієї роботи організацій Укрхудожпромспілки на місцях, в основу боротьби за збільшення кількості продукції і поліпшення її художньої якості, тим більше, що на місцях вже спостерігаються випадки неправильного розуміння того, як практично здійснити ці постанови. Так, замість організувати нові підприємства місцевої промисловості для виробництва предметів широкого вжитку, керівники окремих районів доручають артілям художньої промисловості виготовляти рибальські сітки (Решетилівка—голова виконкому районної ради депутатів трудящих Дурнєв), лантухи (Кагарлик—голова виконкому Четверіков) і т. ін., думаючи таким способом виконати вказівки партії і уряду. Зрозуміло, що таке розуміння вказівок уряду не тільки не сприятиме їх виконанню, а й спричиниться до розвалу існуючих артілей художньої промисловості. Ці постанови партії і уряду вимагають від нас не ліквідації, а всемірного піднесення діяльності наших артілей, вони приведуть до небувалого розквіту всієї народної художньої творчості.

В зв'язку з останніми рішеннями партії і уряду перед нами стоїть відповідальне завдання — всемірно розвивати художні промисли у всіх районах України. В цьому нам велику допомогу повинні подати місцеві партійні і радянські організації. Ми повинні домогтись виконання і перевиконання виробничих планів масового випуску високоякісних художніх виробів, оформлених на основі використання кращих зразків традиційного народного мистецтва і нових досягнень радянського часу.

Укрхудожпромспілка з усіма своїми артілями зобов'язана організувати свою роботу відповідно до вказівок товариша Сталіна про всемірний розвиток національного формою і соціалістичного змістом реалістичного мистецтва. В цій справі ми ще мало досягли. Потрібно, використовуючи вікові традиції українського народу, на полотні, килимі, гобелені викладати найвизначніші творчі процеси в нашій батьківщині, показувати на цих виробах кращих людей нашої епохи, їх героїчні діла, оспівувати нашу соціалістичну батьківщину, велику комуністичну партію більшовиків і великого друга трудящих і всього прогресивного людства товариша Сталіна.

Гарнітур меблів артілей лозоплетіння Укрхудожпромспілки.

Meubles en jone de artels de l'Union des coopératives d'Art rural de l'Ukraine.





Худ. О. Шовкуненко. Київ. Поділ. (Акварель. 1935 р.)

Народні художні промисли на Україні

Л. П. Калениченко

Грудневий пленум (1940 р.) Спілки архітекторів з участю Спілки радянських художників у Москві, присвячений питанням якості продукції нашої художньої промисловості, підніс цілий ряд питань, що до цього часу були фактично забуті. Вперше за останнє десятиріччя питання художньої якості побутових речей перенесено за межі відомчих інтересів і стало досягненням широких шарів трудящих. На пленумі фактами доказували, що художні промисли взяті на „відкуп" господарниками, які забули те основне положення, що прикладне мистецтво, як і взагалі мистецтво, або мистецтво так зване професіональне, теж має ідеологічно-культурне значення, виконує ту ж соціальну функцію.

Це спричинилось до того, що продукція нашої художньої промисловості надто низької художньої якості, що вона далеко відстає від бурхливого розвитку культури радянського суспільства, від його культурних вимог. В той час, коли професіональне мистецтво в своєму розвитку пройшло колосальний етап, етап боротьби за мистецтво соціалістичне змістом і національне формою, коли в літературі, музиці, театрі, ізомистецтві ми маємо твори, які свідчать не тільки про поступ, про прогрес в нашій батьківщині, а й про поступ у світовому мистецтві, декоративне мистецтво, за невеликими винятками, порпається в дегенеративно-модерністичному стилі передреволюційного часу або в невдалих спробах використати більш далеку спадщину, як от ампір, рококо тощо.

І це в той час, коли до будівництва грандіозного монумента Леніна—Палацу Радприковується увага всіх трудящих світу, як до твору мистецтва, що втілює в собі всі найкращі прагнення передового людства сталінської епохи, коли на всю широчінь постало питання синтезу в мистецтві, як питання стилю.

Здавалося б нормальним, щоб продукція Укрфарфортресту, „Укрмеблі" чи українських заводів скла хоча б у деякій мірі відбивала українські національні особливості соціалістичної культури, а не була зорієнтована на загально-міщанські смаки минулого чи навіть сучасний занепадницький стиль Європи. Цілком очевидно, що в питаннях художньої якості продукції художньої промисловості УРСР повинна домінувати так висота художньо-декоративного оформлення, його зміст, як і безперечні ознаки національної форми. За роки Жовтневої революції,



Київське художньо-промислове училище. Студентка М. Шинкар. Вишитий портрет В. І. Леніна.

École des Arts industriels à Kiev. M. Chinkar, étudiante. Portrait brodé de V. Lénine.

під мудрим керівництвом тов. Сталіна, народи СРСР домоглись невиданого в історії людства розквіту національних культур. Піднесено на небувалу висоту народний епос, національну літературу, музику, ізомистецтво, театр тощо. Тому розв'язувати питання про стан і дальший розвиток української художньої промисловості це значить розв'язувати його в плані основної вказівки тов. Сталіна, що мистецтво повинно бути соціалістичним за змістом і національним за формою.

В світлі цих завдань особливої ваги набувають народні художні промисли, які на Україні здавна становлять одну з найбагатших сторінок української культури і питома вага яких в загальній системі народних промислів СРСР на сьогоді дорівнює щонайменше 50%.

Народне мистецтво в своєму історичному розвитку корінням своїм сягає найдавніших часів історії людства. Розвивалось воно в тісній залежності від тих соціально-класових та економічних умов, в яких проходив історичний розвиток народу. В речах суто

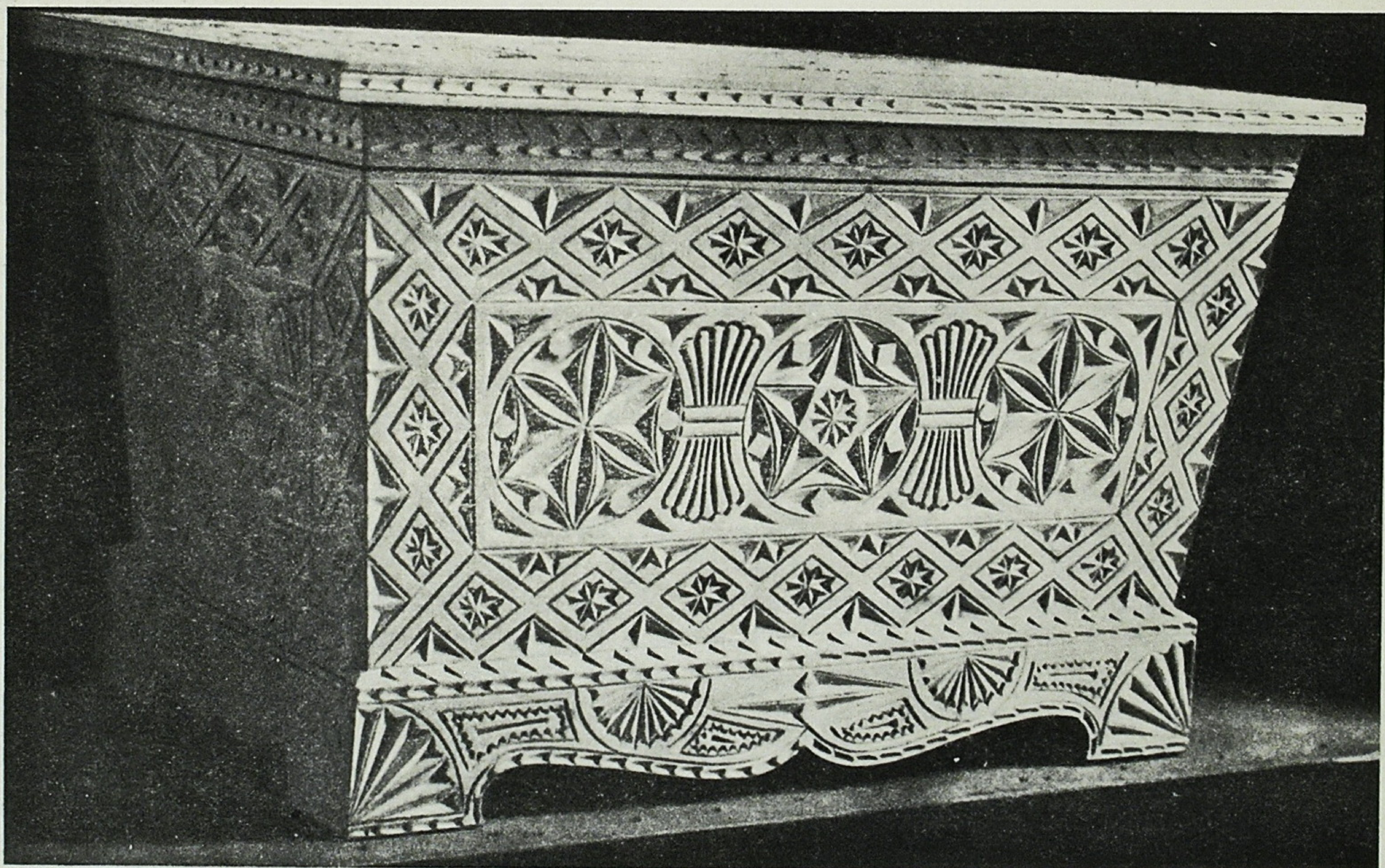
побутового вжитку, як от вишивана сорочка, рушник, килим, посуд тощо, матеріалізовано мистецьку народну творчість, викликану і в своєму розвитку обумовлену культурно-ідеологічними потребами, характерними для народу на різних етапах його історичного життя. Культура народного мистецтва — це культура усталених традицій, сприйнята мільонами безіменних творців. Саме тому такі чудові зразки справжньої народної творчості, в якій висота суто мистецької якості органічно ідеально поєднується з формою та утилітарними призначенням. Протягом тисячоліть народне мистецтво пройшло великий і складний шлях від примітивних елементів художнього оформлення до найвищих форм художньо-ідеологічного виявлення та високої технічної майстерності. Отже не дивно, що народне мистецтво завжди було невичерпним джерелом розвитку творчості кращих представників людства, геніїв пензля, літератури, музики і архітектури. Тим більше повинні бути використані спроби народної творчості в умовах соціалістичного суспільства.

Поруч з іншими нашими цінностями, народне мистецтво теж стало об'єктом нещадної експлуатації, спершу — феодала-поміщика, а потім — капіталіста. Численні історичні документи свідчать про хижацький визиск праці і мистецького хисту селян-кріпаків. Хиріли і слабли дівчата над дивовижним мереживом шитва, туберкульоз і каліцтво було нагородою за чудовий український килим. Зате поміщик мав прибуток не тільки з даремної праці майстра-кріпака, а й сам кріпак, що знав те чи інше ремесло, при продажу або обміні цінувався значно дорожче, становив собою об'єкт сугубої уваги господаря.

Розкріпачення теж не внесло будьяких змін у життя селянства. В тяжких умовах народжуються кустарні промисли. Жахливі, нелюдські умови праці, жебрацтво і голод були наслідком хижацької експлуатації, загального пригнічення кустарів, затиснених у залізні пазурі капіталіста. Володимир Ільїч Ленін так характеризує стан кустаря в дев'яностих роках минулого сторіччя: „... жодний робітник ніколи не згодився б перемінити своє становище на становище російського „самостійного“ кустаря в „справжній“, „народній“ промисловості“, бо „... капітал, не будучи ще спроможний прямо підкорити собі робітника простою купівлею його робочої сили по її вартості, обплутує трудящого цілою сіткою лихварських утисків, прив'язує його до себе куркульськими способами, і в результаті грабує в нього не тільки надвартість, а й величезні частини заробітної плати, та

Скринька. Різьба по дереву. Робота глухонімого Ф. А. Кисленка. Артіль Укрхудожпромспілки (Смілянський район, Київської області).

„Skrygnka“ (malle) en bois. Faite par F. Kyslenko, sourd-muet. Artel de l'Union des coopératives d'Art rural de l'Ukraine (Arrondissement de Smila, région de Kiev).



до того ще забиває його, відбираючи можливість перемінити „хазяїна“, знущається з нього, зобов'язуючи вважати за благодіяння те, що він „дає“ йому роботу“ [1].

Але процес закабалення кустаря не обмежується лише матеріальним визиском. Під безпосередньою загрозою опиняється і сама творча сторона художніх промислів. Капіталіст нав'язує свої смаки, орієнтує виробництво на міщанські смаки міста тощо.

Відбувається процес настирливого зниження самих основ народного мистецтва, його мистецьких традицій та національних стильових особливостей.

Спроби земств виступити рятівниками народної художньої творчості не дали будьяких позитивних результатів. Очолювані переважно представниками ліберальної, націоналістично настроєної буржуазії, земства, поруч з заходами, спрямованими на економічне піднесення кустарних промислів, настирливо намагаються вишколити кустарів, яким „не вистачає техніки, школи, виробленого смаку... уміння в розвитку малюнку“[2]. В основу розвиненого смаку і національного стилю земства клали мистецтво феодалів XVII—XVIII ст. ст., так зване, українське барокко. Мистецтво це досить відоме з архітектурних пам'яток, але ще більше знаємо його з тогочасного вишивання. Майже всі українські музеї мають багаті колекції таких вишивок XVII—XVIII ст. ст. з типовим бароковим багатокольоровим орнаментом. Гаптовані шовком, сріблом та золотом, ці вишивки були пишною прикрасою в побуті козацької старшини, земельних магнатів, церков та монастирів і хоч були зроблені здебільшого руками закріпачених селянок, проте ніколи не були речами селянського вжитку, ані продуктом безпосередньої народної творчості. Орнамент цих вишивок носить явні ознаки впливу західноєвропейського мистецтва і, еклектичний суттю своєю, має мало спільного з народним мистецтвом.

Все це, безперечно, не сприяло ні розвиткові народного мистецтва взагалі, ні поліпшенню художньої якості кустарних виробів зокрема. Тримаючи кустаря в постійній економічній залежності і повсякчасно впливаючи на його ідеологію, земство позбавляло його творчої ініціативи, відривало народних майстрів від рідних і зрозумілих джерел творчості і, вихолощуючи цим саму сутність народного мистецтва, заводило його в глухий кут творчої імпотенції.

Тісний і органічний зв'язок народного мистецтва з художньою кустарною промисловістю, генетична залежність промисловості від народного мистецтва, походження художньої кустарної промисловості від



Артілі Укрхудожпромспілки. Молдавський килим.

Artels de l'Union des coopératives d'Art rural de l'Ukraine. Tapis moldave.

народного мистецтва дають підставу визначити художню кустарну промисловість як те саме народне мистецтво, тільки мистецтво, професіоналізоване, мистецтво, призначене на обслуговування продуктами художньої діяльності естетичних потреб широкого споживача або—і це, кінець-кінцем, те саме—визначати художню кустарну промисловість як особливу виробничо-економічну форму, в яку історично організовувалось і не могло не організовуватись народне мистецтво.

Пожовтневий період в історії розвитку художньої і всієї взагалі кустарної промисловості—це час, коли сотні тисяч довічно роз'єднаних і розпорошених кустарів поступово включалися в систему соціалістичного господарювання, перетворюючись на безпосередніх учасників соціалістичного будівництва. Сотні потужних артілей з усуспільненими майстернями і знаряддям праці з'явились тепер на території Радянської України в колишніх осередках приватного, страшним визиском пригніченого, дрібного кустар-

[1] В. І. Ленін, Твори, т. І, стор. 126.

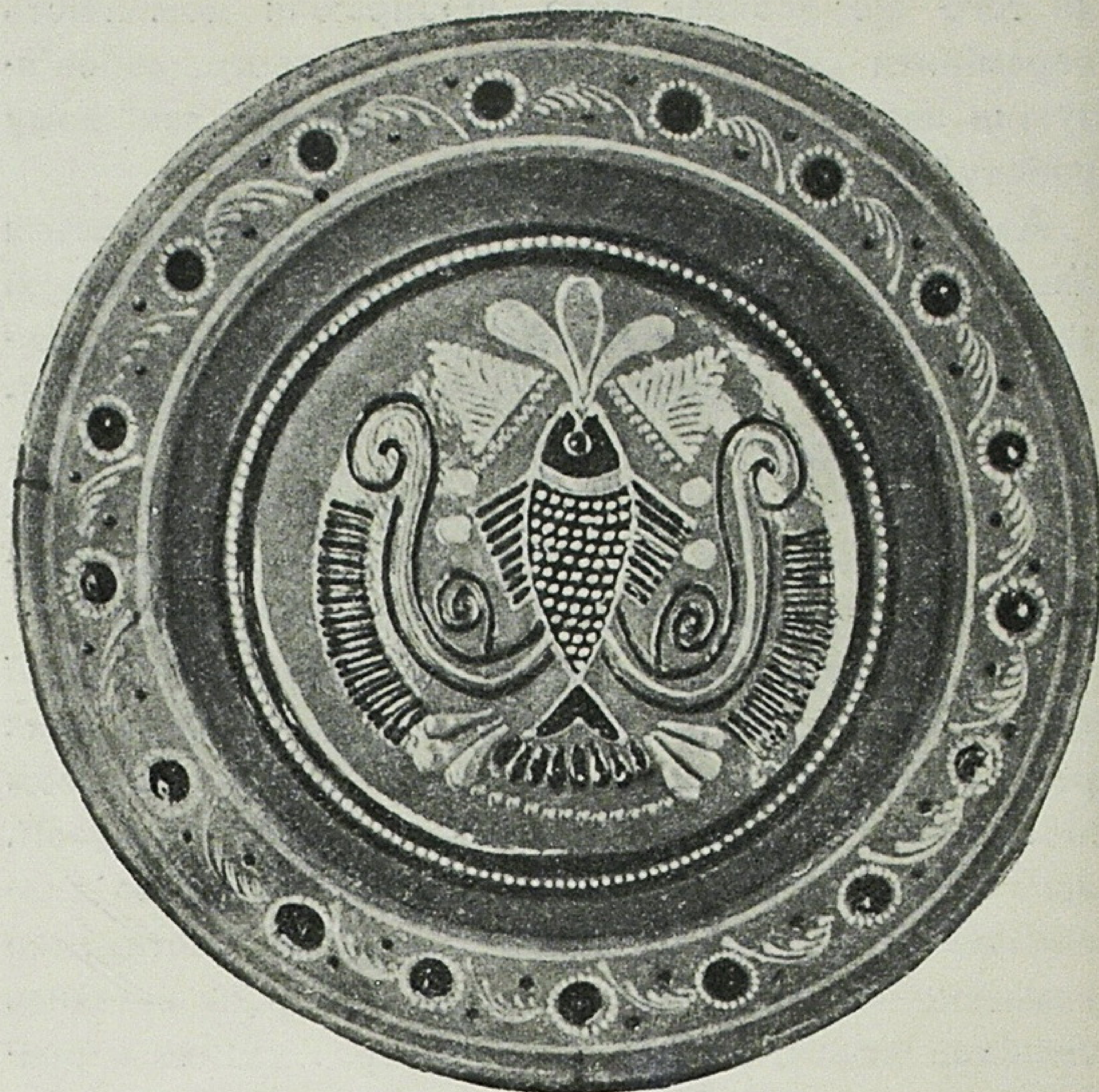
[2] О путях гончарной промышленности в Полтавской губернии, 1893 р, стор. 6.

ного виробництва, і посідають відповідне місце в економіці нашої батьківщини. 115 артілей Укрхудожпромспілки щороку дають більш як на півтора міліона карбованців продукції найрізноманітнішого побутового призначення. І дедалі, то збільшується попит на вироби художньо-промислових артілей, зростають і самі артілі.

Виділення художніх промислів в окрему організацію Укрхудожпромспілку має глибоке принципіальне значення як захід, насамперед спрямований на поглиблення і розвиток художньої справи промислів. До того часу вони були в загальній системі промкооперації на однакових умовах з миловарними, залізо-скобяними і іншими промислами. Вже одно це було великим гальмом у розвитку художньої промисловості.

За п'ять років свого існування Укрхудожпромспілка перетворилась в міцну організацію, отже, цілком нормально, постало невідкладне питання про організацію обласних спілок художнього промислу, що значно наблизить оперативне і художнє керівництво артілями.

Кілька виставок, що відбулись за цей час, в яких брала участь Укрхудожпромспілка, свідчать про високу якість її експонатів. Ці виставки наочно показали весь велетенський розмах і потужність творчих сил, що криються в масах визволеного від вікового гніту народу, показують всю багатогранність і глибину творчого змісту народного мистецтва, які надзвичайно сильні і талановиті творці справжньої соціалістичної культури виростають з глибин трудящих мас УРСР. Але все це не може перекривати собою загальний стан, художню якість масової продукції. Як це не дивно, а про якість ми звикли судити лише за тими виробами, які бачимо на різних виставках, тобто виробами, спеціально для того випадку виготовленими. А ті десятки, сотні тисяч речей, які розходяться серед широких мас, лишаються поза нашою увагою. В цій основній частині діяльності Укрхудожпромспілки і спостерігається цілий ряд явищ, які свідчать про ненормальний, а то й просто про загрозливий стан окремих промислів.



Укрхудожпромспілка. Артіль с. Бубнівка, Вінницької області. Тарілка.

Union des coopératives d'Art rural de l'Ukraine. Artel du village Boubnivka, région de Vinnitsa. Assiette.

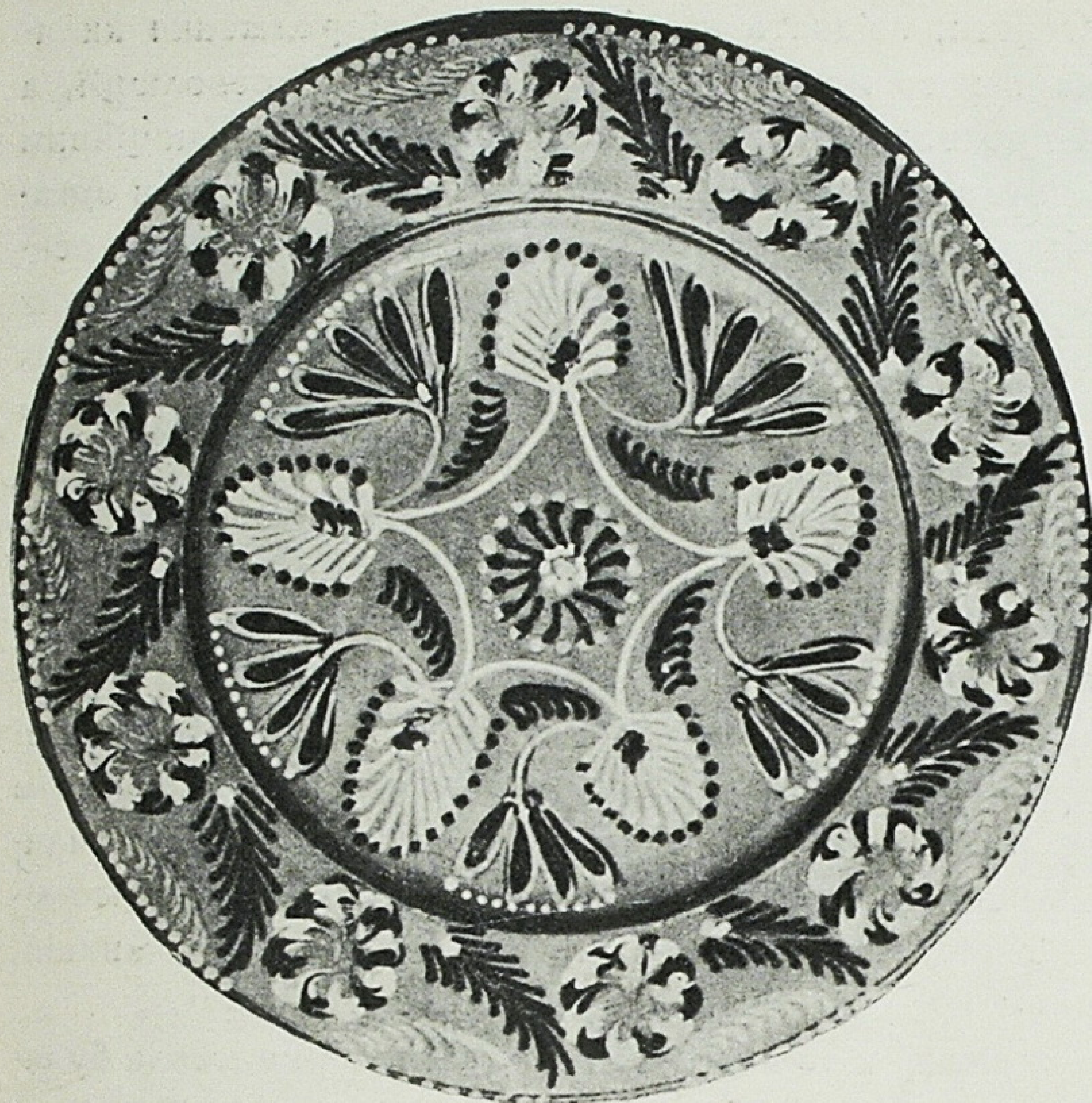


Майстер народного мистецтва П. Власенко. Декоративне панно (Київське художньо-промислове училище).

P. Vlassenko, maître en Art populaire. Panneau décoratif. (École des Arts industriels à Kiev).

Укрхудожпромспілка є носій найкращих народних традицій, традицій народного мистецтва. Отже, здавалося б, що основним завданням спілки повинно б бути збереження цих традицій, використання їх як найціннішої спадщини в творенні сучасного мистецтва.

Але дійсний стан зовсім інший. Вісімдесят тисяч майстрів працюють за раз встановленим шаблоном, нічого принципіально нового або будьяких доцільних шукань в жодному виробничому осередку немає. Загальна тенденція—обмежитись найпростішим, що вимагає найменше часу на роботу. Цим досягається кількісне виконання планів, а щодо художньої якості продукції, то вона мало кого турбує. І тому масова продукція—низького художнього рівня і ні в якій мірі не може рівнятися з тими експонатами, що надсилаються на виставки. Ці експонати демонструють не стан виробництва, а



Укрхудожпромспілка. Артіль с. Бубнівки, Вінницької області. Тарілка.

Union des coopératives d'Art rural de l'Ukraine. Artel du village Boubnivka, région de Vinnitsa. Assiette.

лише ті можливості, які має спілка і які використовуються від випадку до випадку.

Безконечно багата на художні варіанти і орнаментальні традиції народна українська вишивка. Вона являє собою найбільш поширений і приступний вид народного мистецтва. Немає жодного села, жодної колгоспної хати, де не розумілися б на кількох способах техніки вишивання.

Українська народна вишивка відзначається високою культурою свого орнаменту і кольорової гами тонів. Творча фантазія народу створила безліч варіантів орнаментальних мотивів вишивки, в яких використані всі можливості, що їх дають матеріал і техніка — від простих однокольорових ліній до складних комбінацій з різних геометричних фігур і геометризованих рослинних елементів з багатьма барвами. Дивно прекрасні ці вишивки, в яких за абстрактними на перший погляд орнаментальними формами завжди можна побачити певне намагання передати тип, реальний образ, взятий з навколишньої природи. Це видно хоча б з назв орнаменту або окремих його елементів як от „роза“, „дзвінок“, „метелик“, „хмелик“, „волові очі“, „чорнобривець“ тощо.

Серед промислів Укрхудожпромспілки вишивці належить чільне місце. Питома вага вишивки в загальному обороті спілки перевищує 80%. Але яка одноманітна, яка сіра ця продукція! Вибрати чоловічу вишиту сорочку, яка хоча б трохи відповідала вашому смакові, надзвичайно трудно. Складні технічно вишивки відкидаються, бо вони вимагають часу, отже, перевага віддається хрестиковій техніці і гладі. Такий же стан і з орнаментом — перевага віддається нескладному, однотипному і, кінець-кінцем, нудному — він прикрашує чоловічі сорочки протягом десятьох, а той й більше років. Кольори, як правило, жахливо підібрані, часто від них рябить, або вони являють собою сіро-блакитну гаму з доданням коричневих або жовтих кольорів. Проте ні в тому, ні в іншому випадку кольори не мають нічого спільного з високою культурою колориту справжньої народної вишивки. Колосальне багатство орнаменту народної вишивки, в зв'язку з запровадженням стандарту, залишається невикористаним. Навіть спроби експериментальної майстерні дати дійсно прекрасні зразки вишивок залишаються без наслідків.

Такий стан з масовою продукцією вишивних речей, з промислом, який порівняно з рядом інших промислів стоїть на значно вищому рівні і який становить, власне, весь матеріальний добробут Укрхудожпромспілки.

Килимарський промисел є другим у системі Укрхудожпромспілки, що заслуговує на виключну увагу. Популярність українського народного килима пояснюється його високою художньою вартістю і виходить далеко за межі УРСР. Він настільки різноманітний у своїх композиціях і багатстві кольорових сполучень, що кожна місцевість, крім загальних спільних рис,

Керамічні вироби гончарських артілей Укрхудожпромспілки.

Objets en céramique des artels de tourneurs de l'Union des coopératives d'Art rural de l'Ukraine.



дає цілком своєрідні, завжди відмінні варіанти основних, загальнопоширених орнаментальних композицій і типів. Ця наявність дуже численних, територіально вузько обмежених місцевих відмін в орнаменті українських килимів свідчить про ту багатогранність і невичерпність творчої фантазії, що так характерна для всього народного мистецтва.

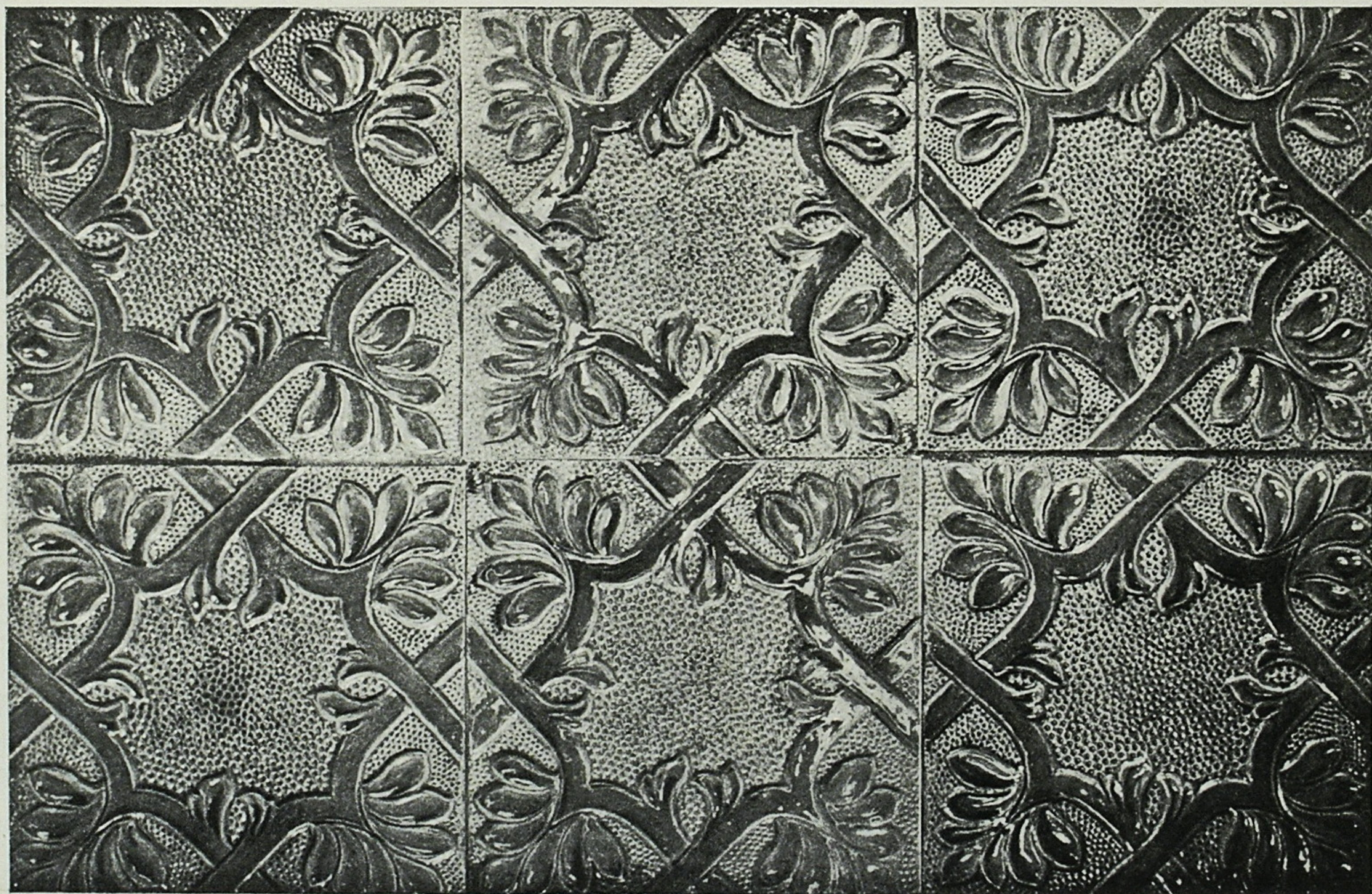
Особлива принадність українського килима полягає в його виключно гармонійному кольоруванні. За основними кольорами фону переважають чорні, жовті, сині та білі українські килими. Вони чарують надзвичайною красою гармонійного поєднання кольору фону з кольоровою гамою орнаментальних мотивів. Квітки дуже різнобарвні, соковито контрастні навіть у межах одного орнаментального мотиву — вони разом з тим надиво м'які, підпорядковані загальному, домінуючому тонові килима. Нічого, що різало б зір, і разом з тим будьякої одноманітності. Цьому, безперечно, сприяли властивості рослинних фарб, уживаних для фарбування вовни, але все ж найголовніше значення має високорозвинений мистецький смак і мистецький хист невідомого народного майстра.

Сучасні здобутки килимарського виробництва, продемонстровані на першій виставці народного мистецтва, свідчать не тільки про відродження килимарського промислу після Жовтневої революції, а й про великий поступ порівняно з дореволюційним минулим. Насамперед спостерігаємо поступ в організації виробництва, створенні таких визначних осередків, як артілі в Дігтярях, Решетилівці, Великих Будищах, Нових Санжарах тощо, де в просторих і світлих майстернях, забезпечених усім потрібним знаряддям, під охороною радянських законів про працю, вільні і необмежені в своїх творчих прагненнях працюють майстрі—колгоспники і колгоспниці. З особливо видатних досягнень радянського періоду в історії розвитку килимарського виробництва треба відзначити створення цілого ряду прекрасно виконаних сюжетних килимів, які типом своїм наближаються до гобеленів. Виткані руками килимарниць-колгоспниць, вони відзначаються високоякісною передачею творчого задуму художників, яким було доручено створити ескізи.

І разом з тим Укрхудожпромспілка не вжила будьяких заходів, щоб не тільки дати правильний напрям розвиткові гобеленового виробництва, створити умови для його розвитку, а, навпаки, просто випустила це виробництво з поля зору своєї діяльності і останніми роками виробництво гобеленів перейшло до

Київське художньо-промислове училище. Личкувальні плитки. Кераміка.

École des Arts industriels à Kiev. Plaques de revêtement en céramique.





Київське художньо-промислове училище. Розпис дерев'яних виробів. Робота майстрів декоративного малювання Г. Павленко і П. Глущенко.

École des Arts industriels à Kiev. Objets en bois. Travaux des maîtres en dessin décoratif H. Pavlenko et P. Hloustchenko.

рук київської школи народних майстрів. Що торкається виробництва килимів, то художня якість їх різко знизилась, і тут є певна загроза втрати одного з найцінніших досягнень українського народного мистецтва. Масовий килим, що сьогодні випускається з виробництва на широкий ринок, по суті нічого спільного не має з справжнім народним килимом. Зникають найкращі традиції народного килимарсвата; в частині композиційно-орнаментальної будови килима, губиться культура колориту.

Сучасний килим є невиразний за орнаментальними формами і безграмотно-строкатий, випадковий, базарно-яскравий своїми кольорами. Щоб переконатися в цьому, слід заглянути не до експериментальної майстерні чи на виставку, а зайти безпосередньо на базу і придивитись уважно до тих сотень і тисяч килимів, які передаються торговим організаціям. Тут потрібні рішучі заходи. Будьяких виправдань такого стану не може бути, бо жодна країна не має таких умов для справжнього розвитку народного мистецтва, як Радянський Союз, а експонати виставок говорять про основне — про наявність високообдарованих талановитих майстрів народного мистецтва, геніальну творчість яких треба лише правильно і вміло використати, щоб забезпечити буйний розквіт килимарського виробництва.

Стан виробництва килимів пояснюється не відсутністю талановитих майстрів, зниженням їх культури, творчих і технічних здібностей, а невмілим керуванням Укрхудожпромспілки. Керівники її люблять посилатись на відсутність сировини, відсутність потрібних кольорів барвників і інші об'єктивні умови. Про які, власне, барвники йде мова? Про хімічні, тобто про ті, які є першою причиною зниження художньої якості народного килима. І це в той час, коли, рослинні багатства України в повній мірі забезпечують здобування барвників всіх потрібних кольорів, коли загальновизнаним є абсолютна перевага рослинних фарб перед хімічними, коли Укрхудожпромспілка має народних майстрів, які добре розуміються на технології рослинних фарб, коли, нарешті, історія народних промислів твердить, що рослинні барвники не тільки переважно застосовувались на місці, а й досить широко вивозилися за межі України. Лише бажання і цілеспрямованість потрібні для того, щоб не тільки організувати планомірне збирання потрібних рослин, а й організувати спеціальні плантації та фарбарні, щоб можна було повністю забезпечити всі вимоги виробництва щодо барвників.

До цього треба додати, що не кращий стан і в гончарних промислах, які об'єднує Укрхудожпром-

спілка. Гончарство є однією з найпоширеніших у минулому галузей народного мистецтва і надзвичайно цікаве формою різноманітних за своїм побутовим призначенням виробів та їх художнім оформленням. Так само, як і інші види народного художнього промислу, воно мусіло пройти довгий шлях попереднього розвитку, перш ніж набрало певних стильових національних ознак, характерних і для сучасної народної кераміки.

Осередки ганчарного промислу розкидані по всій території УРСР і мало не всі вони в більшій чи меншій мірі виробляють і художньо оформлюють посуд, хоч перевага лишається, звичайно, за посудом суто утилітарного призначення, не розмальованим, який цікавий лише своєю формою.

За весь час свого існування Укрхудожпромспілка не приділила уваги не тільки виявленню нових осередків ганчарного промислу або організації виробництва на місцях старих, здавна відомих своєю продукцією, осередків, як от Хомутець, Дибинці тощо, а навіть допустила, що в таких осередках як Опошня, виробництво за художнім рівнем виробів дедалі занепадає. А тим часом Опошня є найвидатнішим осередком народного керамічного виробництва на Лівобережжі. Вироби опошнянських ганчарів ще з другої половини XIX ст. стали відомі далеко за межами України.

Тепер опошнянські ганчарі об'єднані в міцну артіль, що має міліонний оборот. Їм належить споруджений в 1930 р. керамічний завод з спеціальним машинним устаткуванням, печами, автомобільним транспортом тощо. У світлих, просторих і теплих приміщеннях розміщені виробничі цехи артілі. Ростуть прибутки артілі, підвищується матеріальний добробут її членів, ростуть кадри нових майстрів, для підготовки яких за спеціальною постановою уряду організовано двохрічну керамічну школу. Колосальні поклади доброякісних глин, наявність великої кількості майстрів відкривають перед Опошнею виключно широкі виробничі перспективи.

Відмінною рисою опошнянських виробів є особлива мальовничість їхнього розпису, артистичне використання декоративних можливостей рослинного орнаменту. Власне, цим суто мистецьким особливостям і завдячує Опошня такою широкою популярністю своїх виробів. Але останнього часу Опошня живе по суті рештками старої слави. Її продукція навіть на виставках не привертає уваги висотою художньо-декоративного оформлення. Широкий декоративно-мальовничий орнамент замінюється графічно витонченим і манірним, що втрачає зв'язок з формою; контрасно-соковитий, насичений цвітом розпис поступається перед блідо-сірим з коричневим, рафінованим і сухим; суто народна місцева форма посуду замінюється надуманою, модерністською, що не виправдує себе ні з погляду мистецького, ні утилітарного.

Всі ці симптоми загрозливого стану є результатом того, що в основі діяльності артілі лежить лише господарський розрахунок, лише бажання досягти якнайбільших прибутків. Питаннями художньої якості в артілі мало хто цікавиться, а Укрхудожпромспілка, надавши опошнянській артілі право самостійної господарської одиниці, звела свої функції лише до одержування бухгалтерських звітів і зведень.

Коли до цієї характеристики додати перманентну „хворість" артілі в Полонному, яка єдина в СРСР випускає побутову скульптуру; неспроможність чи небажання Укрхудожпромспілки вжити заходів до відродження такого промислу як художня різьба по дереву на Полтавщині; небажання розв'язати нарешті справу з мистецтвом петриківчан; занедбання такої галузі художнього промислу як набійка, або виробництво плахтової тканини, — то стане цілком зрозуміло, що при загальному поступі в розвитку художніх промислів, особливо, в економічному і організаційному рості, питання художньої якості не тільки не стоять на належній висоті, а в окремих випадках перебувають у загрозливому стані.

А хіба нормальне становище, коли всі заходи Укрхудожпромспілки, що виходять з суто економічних, планових, організаційних і навіть потреб суто технічного удосконалення, знаходять хоч в деякій мірі відгук в Укоопромраді, а питання художні, заходи, спрямовані на розвиток і стимулювання піднесення творчої мистецької якості виробів художньо-промислових артілей, питання науково-дослідної роботи не знаходять співчуття в апараті Укоопромради? Про це свідчить і той факт, що всі проекти, доповідні записки, рішучі заяви і кошториси в цьому напрямку спокійно спрямовуються в архів.

Чому ж тоді дивуватись, що художньо-промислова спілка якраз і позбавлена художнього керівництва. В апараті Художпромспілки можна знайти спеціалістів різноманітних спеціальностей, плановиків-економістів, інженерів-будівників, технологів аж до хіміка з фарб тощо (мабуть саме тому так трудно зрушити з місця проблему рослинних фарб), але не художників спеціалістів, не художників взагалі. Безліч відділів і жодний з них не займається питаннями художніми. Питання про загальне художнє керівництво залишається перманентно відкритим. Значно гостріше стоїть питання про спеціалістів-художників з окремих галузей художніх промислів та про художнє керівництво на місцях, в артілях. Адже жодний виробничий осередок, навіть такі як в Опошні, Решетилівці, Дігтярях, Полонному і ін., оборот яких обчислюється міліонами карбованців, немає худож-



Вироби артілей Укрхудожпромспілки. Вишивка і кераміка.

Production des artels de l'Union des coopératives d'Art rural de l'Ukraine. Broderie et céramique.

ників—всі питання, в тому числі і художні, вирішуються завідувачем виробництва, компетенція якого рідко коли виходить за межі організаційних і вузько технологічних питань. Навіть у такій принципіально важливій справі, як організація художніх промислів у західних областях УРСР, обмежились тільки побажаннями щодо художнього керівництва, отже, Станіславською міжобласною спілкою керують люди, знання яких у мистецтві, зокрема в народному, більш ніж сумнівні.

Ставлення до художньої справи, можливо, найбільше виявляється в суто фінансових заходах. При найменшій загрозі невиконання плану Укрхудожпромспілка надсилає десятки людей і витрачає за один раз десятки тисяч карбованців. Такі групові наїзди відбуваються принаймні раз на квартал. Отже, за рік це становить досить таки солідну суму видатків. В той же час на всі заходи, зв'язані з художньою роботою, виготовлення проектів, ескізів, дослідною роботою тощо в бюджеті на рік передбачено 60 тис. крб., що в загальній сумі обороту УХПС становить надзвичайно малий процент. До того ж, до цієї суми входить ще й оплата художньої ради та консультацій окремих спеціалістів.

Все це приводить до того, що Укрхудожпромспілка відірвалась від широкої громадськості художників, замкнулась у власних рамках, до неї рідко доходить голос зовні, їй чужі і незрозумілі проблеми, що розв'язуються в мистецтвознавчій і мистецькій галузях соціалістичного будівництва. Художня рада, що існує при спілці як дорадчий орган, і до тогож випадкова за своїм складом, ні в якій мірі не може компенсувати собою відсутність в Укрхудожпромспілці постійного художнього керівництва. Засідання ради відбуваються з приводу дрібних, не принципіальних питань повсякденної роботи, окремих незначних проектів тощо.

Отже, питання дальшого розвитку народних художніх промислів, дальшої діяльності Укрхудожпромспілки зводяться не до окремих хиб у її роботі, а до принципіального розв'язання цілого ряду давно назрілих питань і, насамперед, потрібно вжити негайних заходів, щоб якнайшвидше відокремити Укрхудожпромспілку від Укрпромради в самостійну республіканську організацію при РНК УРСР.

Потрібна негайна корінна зміна самого методу керування художніми промислами: система повинна бути підпорядкована основному—художньому значенню промислів, як прагненню повністю виявити все багатство прекрасних творчих традицій і талановитості, якими володіє наш народ і майстрі, що вийшли з його надр. Цим повинна бути органічно пройнята вся система від центрального апарату до виробничого осередку. Лише художньою якістю, творчою насиченістю та ідеологічною витриманістю повинні оцінюватись результати роботи всієї системи художньо-промислової кооперації, лише цьому основному повинні підпорядковуватись всі інші заходи, зв'язані з розвитком народних художніх промислів.

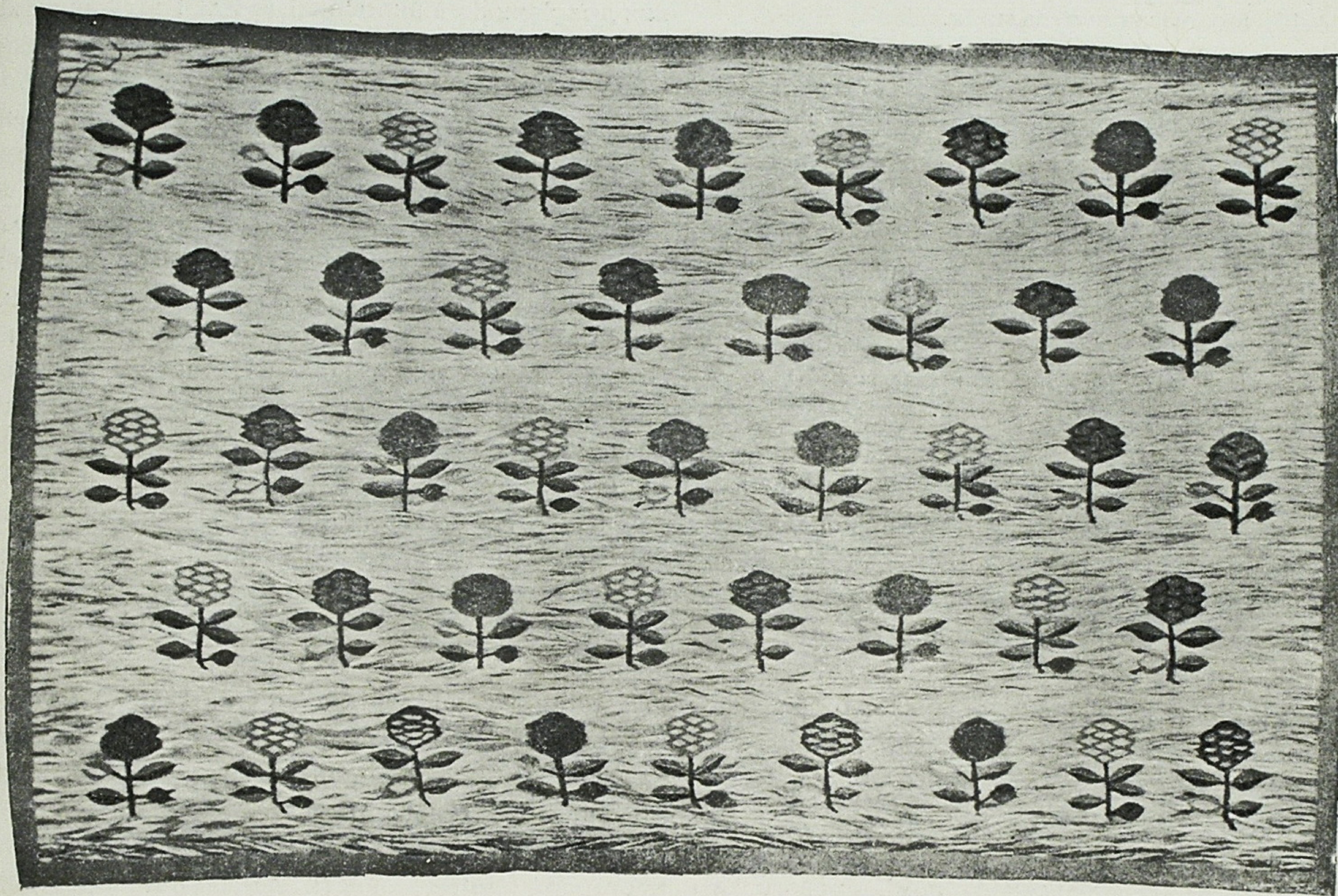


Вироби артілей Укрхудожпромспілки. Кераміка.

Production des artels de l'Union des coopératives d'Art rural de l'Ukraine. Ceramique.

За нове піднесення художньої промисловості України

Н. А. Прахов



Київське художньо-промислове училище. Килим. Робота студентів килимарського відділу Назаренко, Сухенко і Журавленко.

École des Arts industriels à Kiev. Tapis. Ouvrage des étudiants de la section de tapis Nazarenko, Soukhenko et Jouravlenko.

Художня промисловість України до імперіалістичної війни росла і розвивалась виключно по лінії народних художніх кустарних промислів. Фабрики, заводи і ремісничі майстерні на Україні, вироби яких оформляли побут переважно буржуазних кіл, працювали без будьякої певної художньої ідеї, що спрямувала б їх діяльність. Комерційний розрахунок керував випуском на ринок товару, виконуваного в найрізноманітніших стилях. Мода і наслідування західноевропейським зразкам, а іноді і звичайне копіювання їх теж відігравали не останню роль у випуску на ринок найрізноманітніших зразків. Якщо на цих зразках і позначалась іноді народна творчість, то це була переважно „великоруська“ народна творчість, до того ж у переробці професіональних художників-прикладників та архітекторів. „Півники“ Роппета і Гартмана наприкінці 70-х років захоплювали навіть такого загальновизнаного і талановитого художнього критика як В. В. Стасов.

Фабрично-заводська художня промисловість, збагачуючи або розорюючи окремих підприємців з купецтва та дворянства, розвивалась сама по собі, а народна художня творчість, що виникала на базі економічної необхідності як „підсобний промисел в малоземельному селянському господарстві“ і в наслідок наявності місцевих сировинних ресурсів,— існувала цілком ізольовано.

Вироби фабрик, заводів і ремісницьких майстерень мали збут і в містах, і на селах. Вироби художників-кустарів, пристосовані до обслуговування в основному сільського населення, в побут городян майже не проникали. Якщо ж їх і купувала, так звана, інтелігенція, то як своєрідну „екзотику“, за якою не треба їздити ні в Індію, ні в Китай, ні в Японію.

Тільки наприкінці 90-х і на початку 900-х років група осіб, захопившись своєрідною красою і оригінальністю українських народних художніх виробів, енергійно заходилась навколо відродження народної творчості, яка на той час почала занепадати в зв'язку з підсиленим розвитком фабрично-заводської художньої промисловості. В ряді сіл і містечок України

почали виникати роздавальні кустарні пункти і майстерні, якими найчастіше керували аматорки-поміщиці. Економічної бази ці пункти й майстерні не мали і „процвітали“ в межах матеріальних можливостей осіб, що організовували їх.

Земства свою основну увагу звертали на господарські промисли, проте це не заважало їм організовувати сітку художньо-промислових шкіл і роздавальних пунктів, переважно на Полтавщині й Київщині. Вироби таких промислів, як вишивка, килимарство, ткацтво і ганчарство користувались успіхом і на місцевому, і на закордонному ринках. Франція і, жадібна до всього „екзотичного“, буржуазна Америка охоче виписували українські народні вироби, що завжди відрізнялись яскравістю колориту і оригінальністю композиції.

Тільки після Великої Жовтневої соціалістичної революції українська художня промисловість почала по-справжньому розвиватись лінією відновлення в першу чергу художніх кустарних промислів. Це було цілком природним і логічним явищем, адже непотрібно було робити значні капіталовкладення. Треба було тільки знайти, об'єднати і спрямувати діяльність розкиданих, розрізнених, особливо під час імперіалістичної війни, кустарів-художників, що закинули своє мистецтво, і підвести під це об'єднання нову матеріальну й ідейну базу, яку аж ніяк не можна було порівняти з тою „базою“, що існувала в період по суті любительського поміщицького хазяйнування.

Це відповідальне й важке завдання було успішно виконане завдяки піклуванню більшовицької партії і радянського уряду. Дякуючи цьому, група передових, відданих цій справі діячів української художньої промисловості, по-більшовицкому перемагаючи перешкоди, зуміли в короткий строк обслідувати найголовніші райони, що здавна вславилися своїми художньо-кустарними виробами, об'єднати розрізнених працівників в виробничі артілі і відновити кілька шкіл, що раніш існували — шкіл вишивки, ткацтва і килимарства. В результаті цієї величезної роботи більшість артілей (115 артілей з 80000 членами) об'єднує тепер Укрхудожпромспілка. Ця організація, переслідуючи не тільки ідеологічні, а й комерційні цілі, розглядає продукцію своїх артілей як „товар“, отже, і випуск на ринок тих чи інших зразків тут визначається не тільки художньою якістю виробів, а й їх рентабельністю в першу чергу. Зрозуміло, що при таких обставинах між художником, винахідником нових форм та декоративних прийомів, і господарником стоїть бар'єр „твердих розцінок“ на певний вид виробів.

Спеціальна експериментальна майстерня працює над тим, що переробляє старі народні зразки, не тільки вилучаючи з них зовсім чужі нам хрести і герби, а й одночасно спрощуючи малюнок, пристосовуючи його до вимог сучасного збуту і здійснюючи кропітку роботу щодо обліку часу і матеріалу, затрата яких на виконання того чи іншого малюнку визначає вартість роботи і можливість широкого застосування даного зразка.

В зв'язку з наявністю старих кадрів художньо-кустарної промисловості, наявністю підготовленої ними в школах і на виробництві талановитої молоді, в зв'язку з виявленням при радянській владі майстрів народної творчості і самим характером виробництва, що в основному базується на суто народних зразках, художньо ці вироби стоять на відносно значній висоті.

Київське художньо-промислове училище. Іграшки. Робота майстра народного мистецтва І. Т. Гончара.

École des Arts industriels à Kiev. Jouets. Ouvrage du maître en Art populaire I. Hontchar.





Київське художньо-промислове училище. Килим роботи майстрів Т. Сухіної і К. Лісової за малюнком художника М. Рокицького.

École des Arts industriels à Kiev. Tapis des maîtres T. Soukhina et K. Lissova selon le dessin de l'artiste M. Rokitski.

В основному для виробництва передаються зразки, перероблені або вироблені в експериментальних майстернях, на жаль, не всі—частину малюнків затримує „база“ з комерційних міркувань. Невелику кількість малюнків адміністрація Укрхудожпромспілки замовляє московському інститутові художньої промисловості, ще менше—місцевим художникам. Останні створюють переважно фігурні килими, що неправильно звуться гобеленами.

В зв'язку з відносною нескладністю відновлення виробництва, всю увагу досі було зосереджено на вишивці, ткацтві і килимарстві. Колись широко розвинені на Україні гончарське і різьбарське виробництва занепали, а чеканка по металу зовсім зникла. Окремі спроби гончарів продовжувати славні художні традиції народної творчості натрапляли на бюрократичні перешкоди—їм навіть важко було одержувати хімічні речовини, потрібні для кольорової поливи. Вплив поганих зразків позначається на формі гончарських виробів і суто механічному перенесенні того чи іншого малюнку, без урахування його особливостей і органічного зв'язку з об'ємом предмету.

Якщо при всіх хибах можна все ж вважати досить задовільною художню якість кустарних виробів, то цього не можна сказати про ті вироби, виготовлення яких вимагає спеціального устаткування і великих капіталовкладень. В виробах фабрично-заводської промисловості, що випускає в масовому порядку фарфор, фаянс, скло, меблі, шпалери, декоративні і інші тканини, зустрічаються іноді і хороші зразки, але вони виготовляються в невеликій кількості, здебільшого як зразки для виставок. На ринок випускається багато застарілих форм і малюнків, що прищеплюють населенню міщанські смаки.

Відсутність центру, що давав би загальне художньо-ідеологічне спрямування всій промисловості, особливо відчувається в виробництві предметів, з яких складається обстановка радянських установ і квартир окремих громадян. Через брак належного художнього керівництва, ми маємо великий несмак і різнобій в стилі художніх виробів, що випускаються нашими підприємствами.

Комерційний розрахунок примушує випускати на ринок вироби застарілих форм, що не задовольняють вимог культурно вирослого за часів радянської влади населення нашого Союзу. Свого часу Управління в справах мистецтв не звернуло належної уваги на цю відповідальну ділянку художнього фронту і тому воно повинно якнайбільше уваги приділити цій справі тепер. Не слід забувати, що предмети, якими оформлюється наш повсякденний побут, є провідником культури і їх можна розглядати як своєрідний засіб агітації. Все хороше, функціонально зручне і доцільне, високоякісне і художньо оформлене агітує за радянський лад. Отже завдання радянських архітекторів і художників полягає в тому, щоб витіснити з ринку всю пошлість і несмак—цю погану спадщину минулого. Здійснити це завдання можна буде тільки дружними зусиллями Управління в справах мистецтв і всієї радянської художньої громадськості.



Київське художньо-промислове училище. Пан та робітник — майоліка. Робота майстра народного мистецтва І. Т. Гончара.

École des Arts industriels à Kiev. Le patron et l'ouvrier—maïolique. Ouvrage du maître en Art populaire I. Hontchar.

VIII пленум правління Спілки радянських архітекторів СРСР, скликаний з участю оргкомітету Спілки радянських художників СРСР, особливо інтересний тією одностайністю, з якою доповідачі і представники різних братніх республік відзначали назрілу необхідність перебудови всього спрямування художньої промисловості в бік підвищення художньої якості виробів, використання культурної спадщини минулого, впровадження в виробництво кращих зразків народної творчості, максимальної механізації виробництва і необхідності колективної роботи над створенням нового, дійсно радянського стилю у всіх галузях прикладного мистецтва. Так само одностайно тут відзначено необхідність централізованого художнього керівництва на місцях та обміну досвідом через влаштування спеціальних художньо-промислових виставок, а також через пресу.

Багато уваги приділили пленум і нарада художників питанням правового стану художника на виробництві, значенню і безправному стану художніх рад і неповороткості господарських організацій, що дуже гальмують просування на ринок нових зразків художньої промисловості.

Всі ці питання цілком розв'язано в резолюціях пленуму правління та наради, але практичне здійснення ухвалених заходів потребуватиме багато творчих зусиль з боку архітекторів і художників.

Невичерпні сировинні багатства України дають цілковиту змогу розгортати всі галузі художньої промисловості—деревообробну, каменеобробну, силікатну, скляну, керамічну, фаянсову, фарфорову, металообробну, паперову, текстильну, пластмасову, іграшкову тощо.

Невідкладним завданням є піднести всі ці галузі промисловості на ту художню висоту, якої вимагає культурно виросле населення і висока марка країни перемігшого соціалізму. Для розв'язання цього завдання потрібно насамперед звернути увагу на підготовку кадрів спеціалістів художньої промисловості різної кваліфікації і спеціальностей. Потрібні художники—керівники підприємств, художники—творці нових зразків і форм, художники-виконавці, які досконало вивчили б технологічні процеси виробництва, майстрі—виконавці масових повторень, прийнятих для виробництва зразків і майстрі-техніки виробництва. Підготовляти ці кадри потрібно в спеціальних школах, вузах, сітку яких на Україні потрібно розширити. Керівництво всією справою підготовки кадрів треба зосередити в руках однієї установи—Управління в справах мистецтв.

На підприємствах, що виготовляють вироби художньої промисловості, потрібно встановити посаду головного художника—керівника. Склад теперішніх художніх рад потрібно поповнити компетентними людьми, щоб ради дійсно вирішували всі питання, зв'язані з піднесенням якості художньої промисловості. Кандидатури художніх керівників і членів художніх рад підприємств і наркоматів мають бути

погоджені з Управлінням в справах мистецтв, що здійснює через свій сектор художньої промисловості і центральну раду художньої промисловості оперативне художньо-ідеологічне керівництво.

Для стимулювання творчої роботи художників, що працюють на виробництві, а також для виявлення нових художніх сил потрібно організувати періодичні обласні і місцеві виставки виробів художньої промисловості, оголосити конкурси на створення радянського „інтер'єру", а також давати художникам певні замовлення на виготовлення нових зразків для окремих галузей художньої промисловості. Такі конкурси, з одного боку, дадуть нові зразки для масової продукції, що були піддані критичній оцінці авторитетного жюрі, а з другого—виявлять і залучать нові сили до роботи над піднесенням якості виробів художньої промисловості.

Правовий стан художника на виробництві повинен бути поліпшений. Насамперед, треба поширити „авторське право" на всі вироби художньої промисловості. Треба надати художникові, який працює на виробництві, право проводити частину свого робочого часу в музеях і бібліотеках для того, щоб він мав змогу як слід підібрати і вивчити матеріали, потрібні для здійснення його творчих задумів.

Створення обласних музеїв художньої промисловості в найголовніших центрах України та виробничих музеїв на підприємствах сприятиме розвиткові смаку споживача, господарника і художника. У фондах наших музеїв є надзвичайно багато матеріалів, що не входять в експозицію з двох причин—через брак місця і через невідповідність цього матеріалу профілеві даного музею. З цих матеріалів можна створити в Києві художньо-промисловий музей республіканського значення.

Максимальна механізація процесів, що здешевлює вартість художнього виробництва, повинна застосовуватись якнайширше. Боятись слова „механізація" не слід, адже машина тільки „копіює" зразок, художня якість якого цілком у руках автора-художника.

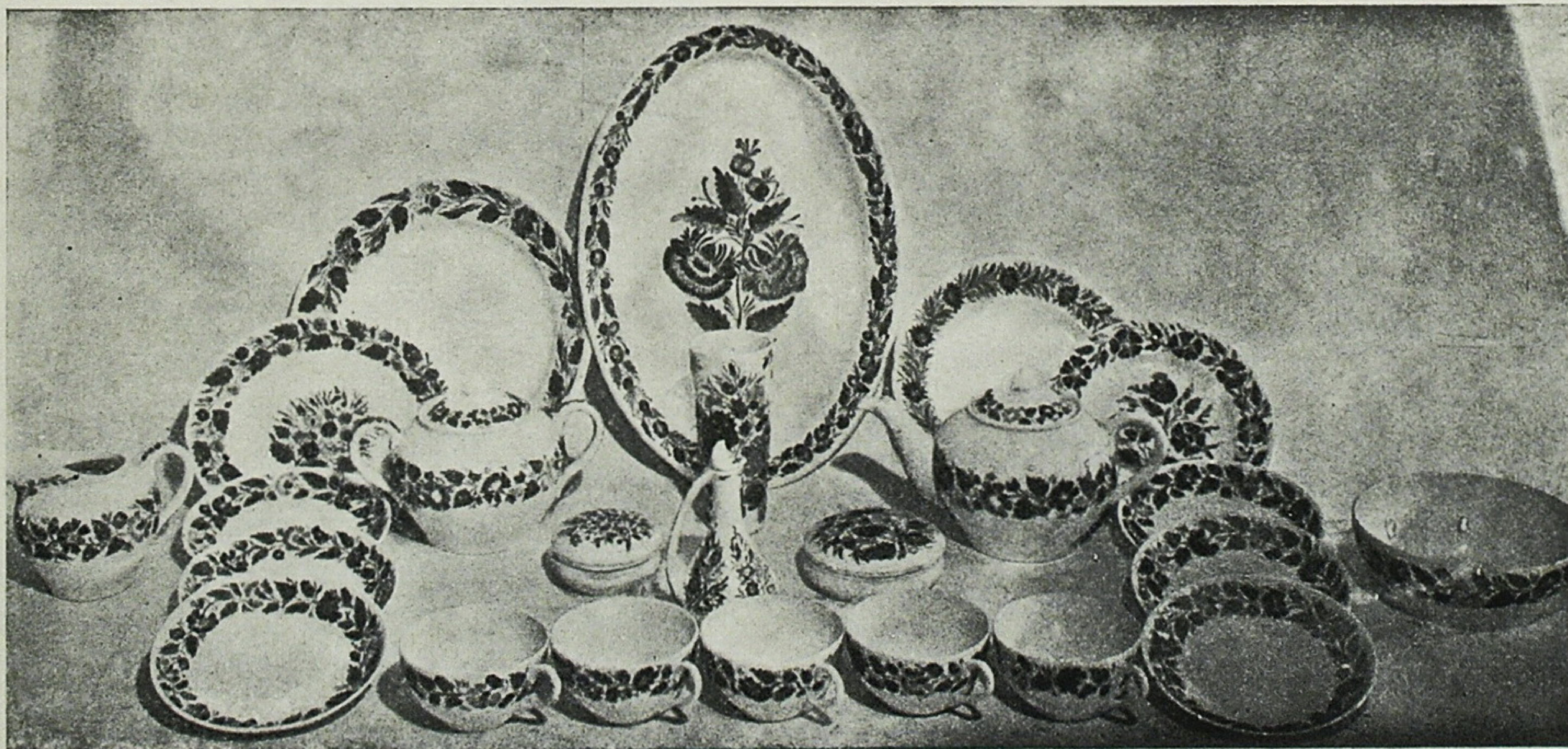
Кустарна художня промисловість, що існувала до революції як „підсобний промисел у малоземельному селянському господарстві", тепер значно змінила свою форму. Одноосібна творчість кустарів-одиночок змінилась артільним масовим виробництвом народних зразків. „Малоземельне селянство" відійшло назавжди і тепер не злидні, а природна схильність до художнього виробництва тягне колгоспниць і колгоспників у виробничі артілі.

Велика кількість майстрів народної творчості, які заслужено дістали це високе звання, дає підставу бути певним того, що творчі сили українського народу необмежені—треба тільки залучити їх до фабрично-заводського виробництва, широко використовуючи і популяризуючи зразки, виготовлені цими спеціалістами, для яких українська народна творчість є невичерпним джерелом натхнення.

Скромна спроба застосувати зразки сучасної народної творчості в фарфорових виробах вже зроблена на Київському експериментальному керамічному заводі Укрфарфорфаянстресту. Невелика кількість блюд, тарілок, чашок, виконаних власноручно молодими хрдожницями В. і Г. Павленко та П. Глущенко дають підставу припускати, що так звані „петриківські" узори (Дніпропетровської області) цілком підходять до техніки фарфору і фаянсу.

Майстрі декоративного малювання В. Павленко і Г. Павленко. Розпис фарфору (Київське художньо-промислове училище).

V. Pavlenko et G. Pavlenko, maîtres peintres décorateurs. Dessin sur porcelaine (École des Arts industriels à Kiev).



Багато треба попрацювати в галузі мебльової промисловості. „Справа якості в мебльовій промисловості надзвичайно відстала галузь“, „консерватизм у питаннях запровадження нових сучасних видів меблів“, і „неповороткість торгової сітки“, а також „стандарти в значній мірі нас зв'язують і не дають змоги випускати нові меблі“, „кадрів мебльової промисловості на сьогодні немає“, „мебельники перебувають у цілковитій залежності від своїх фабрик і заводів і зовсім не хотять вводити нове виробництво“, „в наркоматах, що відають виробництвом меблів, нерідко панує рутина і бездіяльність“—так заявляли в один голос на пленумі представник Наркомлісу СРСР І. А. Муратов та архітектор Л. З. Чериковер.

Цим підтверджується трудність запровадження в життя нових зразків меблів. Проте це не повинно спиняти архітекторів і художників, які працюють у цій галузі,—здійснення рішень VIII пленуму Спілки архітекторів і резолюції наради художників сприятиме подоланню косності і рутини в виробництві.

Тепер у художній промисловості не можна йти старими шляхами індивідуальної творчості і розв'язання окремих проблем художнього виробництва. Змінені соціальні умови та обставини збуту, характер нового будівництва вимагають цілком іншого підходу до піднесення художньої промисловості. Не майстріодиночки, а творча співдружність архітекторів і художників, не розв'язання ізольованих декоративних проблем, а колективна робота над створенням радянського „інтер'єру“—ось той шлях, яким треба йти пліч-о-пліч архітекторові і художникові.

Меблі, шпалери, килими, арматура, форнітура, картини, що висять на стінах, посуд, завіси, портьєри, скатертки, дитячі іграшки, крій костюмів і т. д.—все це повинно бути продумане до кінця і зв'язане між собою загальною ідеєю. Кімната, в якій живе радянський громадянин, установа, в якій він працює, клуб, магазин—все повинно мати печать високої культури, смаку і досягнень нашого Союзу Радянських Соціалістичних Республік.

Майстер народного мистецтва І. Т. Гончар. Казка про попа та робітника його Балду. Кераміка (Київське художньо-промислове училище).

I. Hontchar, maître en Art populaire. Conte: „Le pope et son ouvrier Balda“. Céramique (École des Arts industriels à Kiev).





ПО-БІЛЬШОВИЦЬКОМУ ПРАЦЮВАТИ НАД ПІДВИЩЕННЯМ СВОЄЇ КВАЛІФІКАЦІЇ

Дисертація архітектора

Проф. Я. А. Штейнберг

Серйозно працюють над собою молоді радянські архітектори. Аспіранти і викладачі вищих учбових закладів підготовляють і захищають дисертації. При Харківському будівному інституті вже захистили свої дисертації шість архітекторів. Теми дисертацій охоплюють питання архітектури і нерозривно зв'язані з нею питання мистецтва, техніки і науки.

Перші дисертації на домагання ученого звання кандидата архітектурних наук були виконані переважно на мистецтвознавчі теми. Історія привертала до себе увагу, як найменш розроблена галузь науки. Вивчення розвитку архітектурних стилів, деталей споруд, технічного прогресу і його впливу на архітектуру, аналіз окремих прекрасних пам'яток архітектури, історичний розвиток різних видів споруд,—всі ці питання розкривали широке поле діяльності для науково-дослідної роботи. Спеціальні тематичні завдання Академії архітектури сприяли розробці цих тем.

Набуття звичок в даній галузі науково-дослідної роботи особливо важливе для тих, хто має на думці свою дальшу діяльність присвятити мистецтвознавству. А для тих, хто думає свою дальшу діяльність присвятити творчій практичній роботі в архітектурі, тема дисертації повинна бути наближена до цієї майбутньої діяльності. Правильнішою темою дисертації в даному разі є проект споруди або її інтер'єрів, розробка практичних питань архітектури з урахуванням сучасної техніки в широкому розумінні цього питання, проект ансамблю споруд, планувальні, містобудівні проекти тощо. Така тематика сприяє підвищенню архітектурної практики, підвищує майстерність і культуру архітектора, його принципіальність і творчу фантазію, допомагає глибше проникнути в питання радянської архітектури. Нарешті, що особливо важливо, ця тематика дисертацій дає можливість молодим радянським ученим-архітекторам утверджувати своє творче обличчя, свою належність до того чи іншого творчого напряму в архітектурі.

Інститут аспірантури при Академії архітектури має дві кафедри—мистецтвознавства і архітектури. Перша кафедра розробляє дисертації на мистецтвознавчі теми, друга—на теми творчої практики архітектури.

Існує ще один вид дисертаційних праць. Цей вид стоїть ніби на проміжному місці між дисертаціями на мистецтвознавчі теми і дисертаціями на теми з практики радянської архітектури. В цих працях звичайно вивчаються і аналізуються архітектурні пам'ятки минулого. Дисертант виконує самостійні обміри пам'ятки, складає рисунки, виконує малюнки з натури і піддає цю історичну пам'ятку архітектури науковому дослідженню. Це правильний шлях дисертанта, який готує себе до творчої практичної архітектурної діяльності.



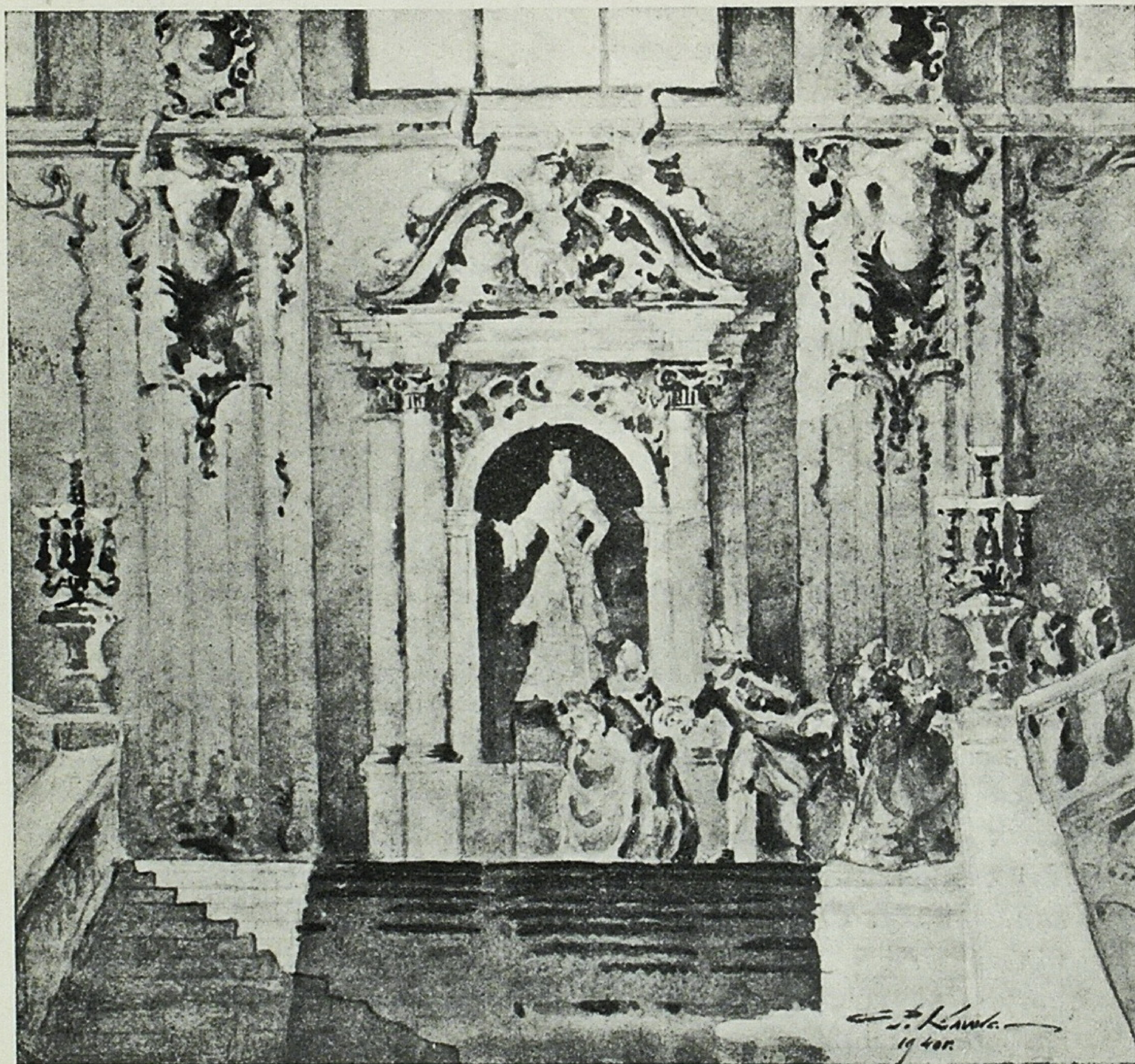
Кол. Зимній палац в Ленінграді. Сходи. Обмір кандидата архітектурних наук Р. Р. Клікса. Акварель.

Ancien Palais d'Hiver à Léningrade. Escalier. Relevé du candidat en Architecture R. Klix. Aquarelle.

Цим шляхом пішов і дисертант Р. Р. Клікс, який вибрав для своєї дисертації тему: „Порівняльний

Кол. Михайлівський палац в Ленінграді. Вестибюль. Акварель кандидата архітектурних наук Р. Р. Клікса.

Ancien Palais Mikhaïlovski à Léningrade. Vestibule. Aquarelle de P. Klix, candidat en Architecture.



Кол. Зимній палац в Ленінграді. Сходи. Акварель кандидата архітектурних наук Р. Р. Клікса.

Ancien Palais d'Hiver à Léningrade. Escalier. Aquarelle de P. Klix, candidat en Architecture.

аналіз рішень інтер'єру вестибюля в епохах барокко і класицизму".

Значення теми дисертації „вестибюль"

Твори живопису, скульптури і архітектури ми сприймаємо або оглядаємо по-різному. На живописний твір глядач дивиться з певної відсталі, тобто існує одна або кілька точок, з яких можна дивитись на даний твір. Скульптура кругла (або статуарна) має цілий ряд точок огляду, розташованих навколо даного твору. Нарешті, архітектура, як і скульптура, має цілий ряд точок огляду, розташованих поза даним твором і, на відміну від скульптури, має безконечну кількість точок огляду, розташованих всередині самої споруди. Сума вражень від огляду будівлі ззовні і зсередини повинна створити єдиний суцільний образ, хоч рішення і побудова інтер'єрів в корені відрізняється від рішення і побудови зовнішнього вигляду будівлі, її екстер'єрів. Основні ідеї при рішенні зовнішнього образу будівлі охоплюють ряд питань: силует споруди, монументальність, масштабність і пропорціональність відповідно до розмірів вулиці або майдану, ансамбль з урахуванням навколишніх споруд, зелені, монументів тощо.

Інші питання стоять перед архітектором при вирішенні інтер'єру споруди: нові масштаби, інші матеріали, елементи устаткування — меблі, а головне, вирішення простору і обмежуючих його поверхонь на одміну від композиції об'ємів при створенні зовнішнього образу споруди.

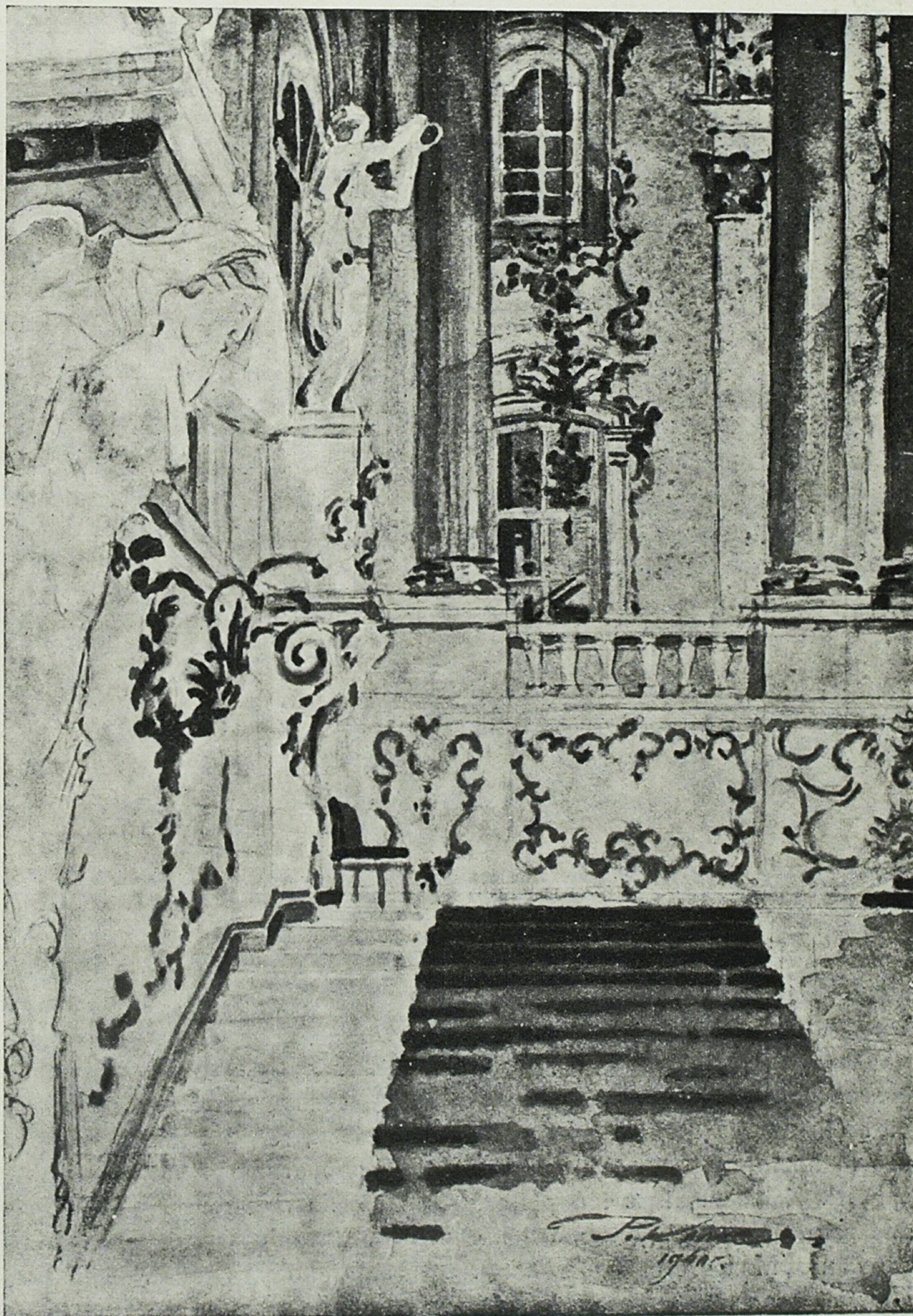
На грані зміни вражень і композиційних прийомів в архітектурних рішеннях споруди всередині і зовні лежить приміщення вестибюля. Це перше приміщення, куди ми потрапляємо після одержаного враження від зовнішнього вигляду будівлі. Шлях у будівлю через вестибюль — це шлях наростання вражень від архітектурного вирішення об'ємів до архітектурного вирішення внутрішнього простору і обмежуючих його поверхонь. Звідси і те величезне значення, якого набуває вестибюль при композиції споруди. Аналізові і критичному розборові цього важливого елементу споруди в двох прекрасних пам'ятках архітектури і присвячена дисертація архіт. Р. Р. Кліксa.

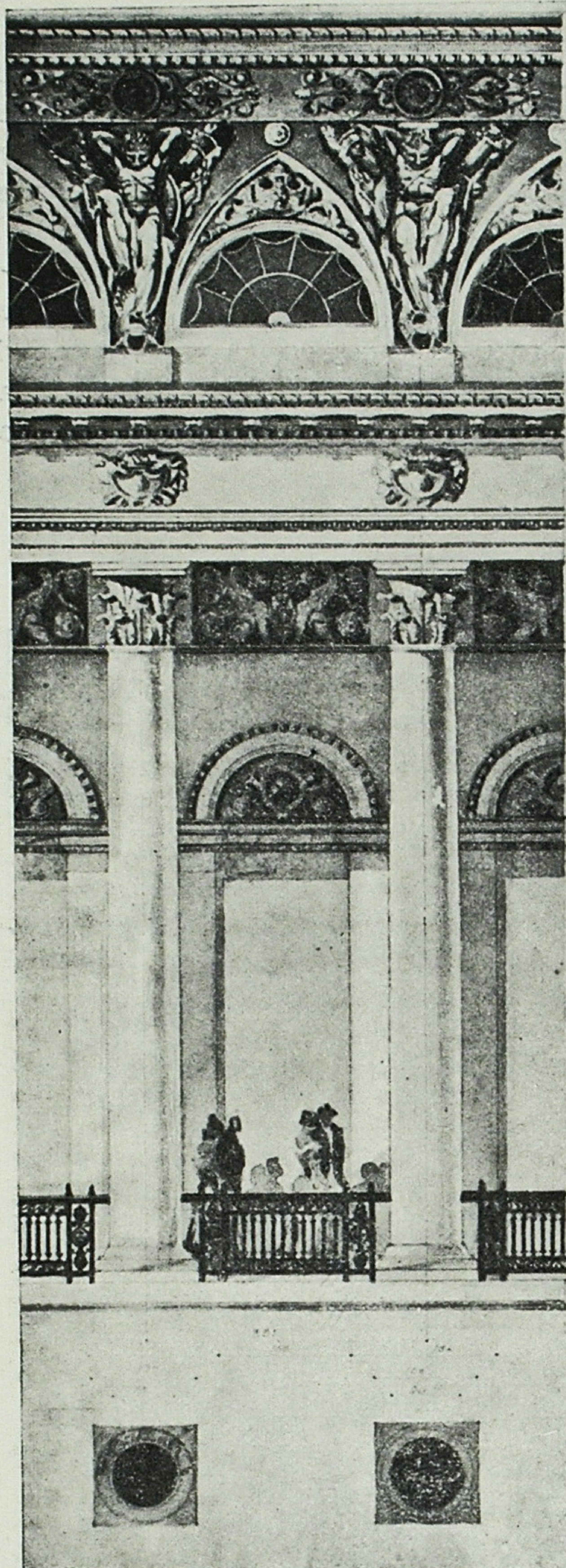
Розробка теми

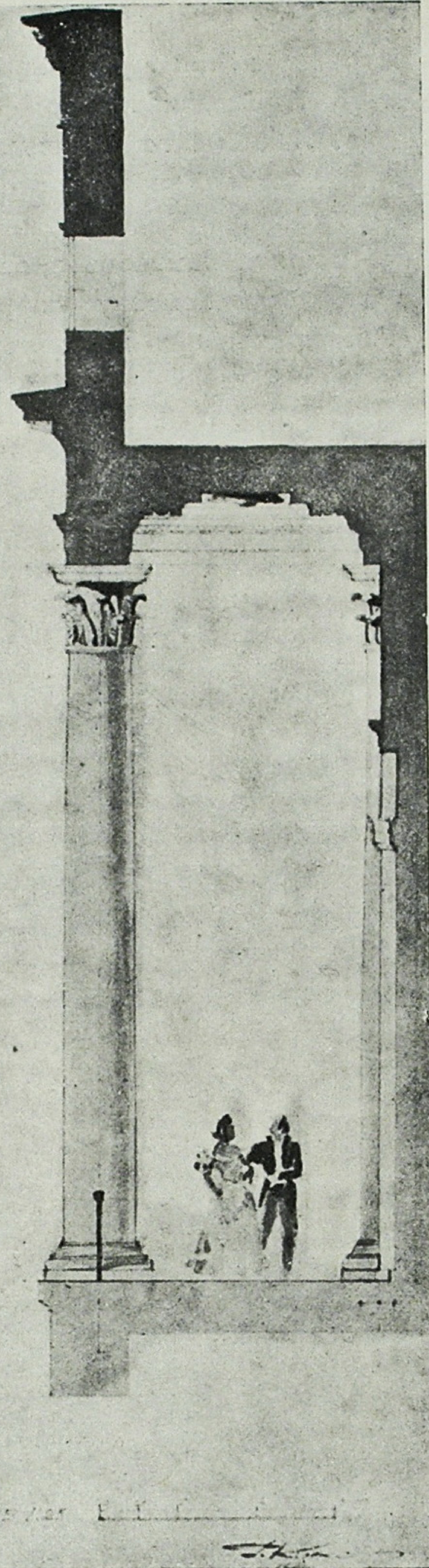
Двоє знаменитих імен, два видатніших представники російської архітектури, два найбільших зодчих і дві печальні долі — Франсуа-Бартоломео де-Растреллі і Карл Іванович Россі. Растреллі — це блискучий розквіт барокко, нестримна фантазія в скульптурності, світлотіні, грі ліній, кольору, матеріалу. Россі — це римський роз-

Кандидат архітектурних наук Р. Р. Клікс. Сходи в кол. Зимньому палаці в Ленінграді.

R. Klix, candidat en Architecture. Escalier de l'ancien Palais d'Hiver à Léningrade.







Кандидат архітектурних наук Р. Р. Клікс. Кол. Михайловський палац в Ленінграді. Обміри. Туш.

R. Klix, candidat en Architecture. Ancien Palais Mikhaïlovski à Léningrade. Relevés. Encre.

мах будівництва, планування районів міста, створення ансамблів майданів і вулиць, великі споруди і одночасно величезна різноманітність інтер'єру інтимного, урочистого, пишного.

Р. Р. Клікс аналізує і порівнює два вестибюлі: кол. Зимового палацу і кол. Михайлівського палацу. Піддані аналізові просторова схема, організація руху, розташування вестибюля в об'ємі споруди, трактовка площини, архітектурно-конструктивна виразність інтер'єру, матеріали, колір і декор, відображення вестибюля на фасаді будівлі, зв'язок архітектурної трактовки інтер'єру з архітектурою фасадів споруди, освітлення інтер'єру і т. д. Аналіз цей досить переконливо і повно розкриває тему дисертації. Дано короткий, але в достатній мірі ясний історичний огляд розвитку вестибюля, починаючи від доісторичної ери до наших днів за основними етапами його розвитку.

В дисертації є цільова спрямованість. Аналіз і порівняння зроблено для того, щоб дістати відповідь на основні питання: 1) що з погляду нашого часу вважати позитивним і негативним в розглянутих пам'ятках? і 2) що і як з позитивного ми можемо використати і освоїти при створенні стилю соціалістичного реалізму? Ці питання весь час стоять перед автором дисертації і в кожному пункті аналізу намічено відповідь. Тому висновок являє собою ніби конспект всієї праці.

Критичне освоєння архітектурної спадщини—актуальне завдання соціалістичної архітектури.

Р. Р. Клікс—творчий працівник в архітектурі. Це завдання стоїть перед ним щоденно і невідступно в практичній його діяльності. Звідси і спрямованість дисертації.

Він шукає правдивого виявлення змісту споруди і знаходить, що вестибюль Михайлівського палацу правдиво виявлений і в фасаді, і в плануванні майдану перед будівлею. А вестибюль Зимового палацу, як і його зали, не виявлені в метричному ритмі фасаду, а ніби сховані за ширмою. Це—правильні висновки.

Логічні також висновки про розрив між формою і матеріалом в інтер'єрі барокко, як, наприклад, перила сходів в'ються по кривих, не властивих матеріалові—граніту. Добре, хоч трохи скупо, визначено характер орнаменту в барокко.

Певним дефектом у праці слід визнати недосить чітке формулювання понять об'єму і простору в кількох місцях книги.

Правильно помічено руйнування площини кольором і рисунком стелі, фальшивими вікнами, які

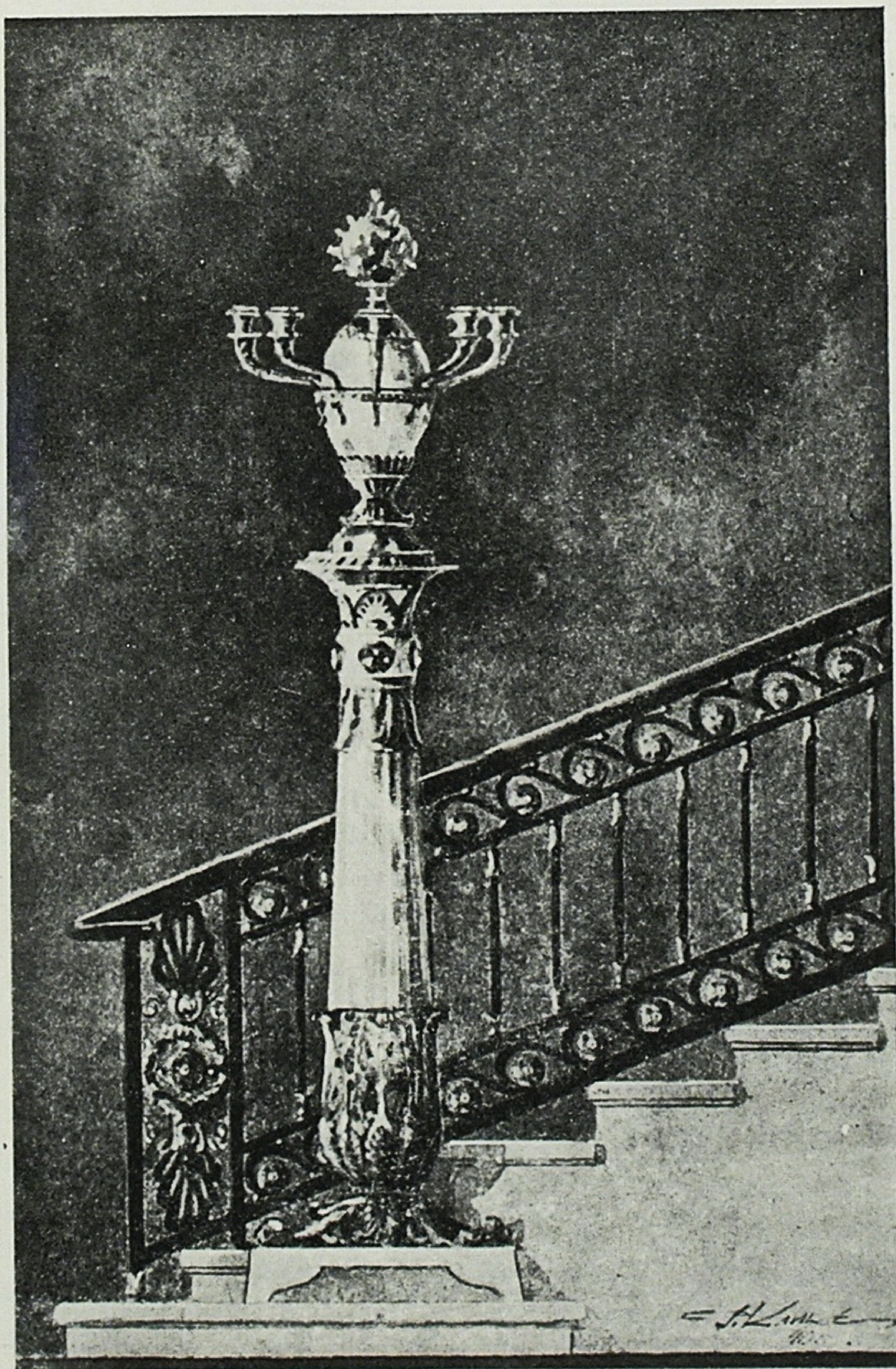
закрито відбивними дзеркалами і т. д. Штучне розсування і знищення обмежуючих площин в інтер'єрі барокко і виявлення конструктивних елементів в інтер'єрах ампіру є вірною характеристикою цих стилів.

Обміри і малюнки

Графічні матеріали виконані з натури в кол. Михайлівському і Зимовому палацах з великим умінням і смаком. В цих працях архіт. Р. Р. Клікс виявив себе як художник, який вміло володіє олівцем, пензлем, фарбою. Вивчаючи барокко в архітектурі, дисертант вивчає і епоху з літератури, історії. Відчувши епоху, він оживляє інтер'єр, ввівши в нього людину в костюмі свого часу. З великим чуттям міри, дуже стримано введено в інтер'єр живописні елементи—запалені бра, килими; багата палітра акварелі внесла в етюди повітря і спокійну суцільну гаму. Ці роботи є прекрасним доповненням, або вірніш, невід'ємною частиною архітектурної дисертації.

Такий початок повинен стати прикладом для дальших подібних дисертацій. Обміри можуть бути фактичним матеріалом. Вся графічна частина дисертації являє інтерес для архітектурної громадськості, як зразок майстерності.

Тема дисертації розроблена архіт. Р. Р. Кліксом досить повно. В роботі виявлені здібність до наукових узагальнень і висновків. Тема життєва і актуальна. Розроблений матеріал являє інтерес для архітектурної громадськості, виконаний він правдиво і з смаком.



Кандидат архітектурних наук Р. Р. Клікс. Кол. Михайлівський палац в Ленінграді. Торшер.

R. Klix, candidat en Architecture. Ancien Palais Mikhaïlovski à Leningrade. Torcheur.

Маловідомі пам'ятки українського дерев'яного зодчества XVII—XVIII віків

В. Я. Каковський

Над вивченням української дерев'яної архітектури XVII—XVIII віків працюють з другої половини XIX сторіччя. Налічується кілька десятків авторів—росіян, українців, поляків, чехів, німців, які присвятили цій темі багато цікавих праць. Головне, чим привертають увагу дослідників ці пам'ятки мистецтва,—розвиток їх на грунті архаічно-слов'янської народної архітектури, а також велика художність. Однак, у таких працях багато більше уваги приділяли дослідженню походження форм, ніж аналізові їх композиції для практичних потреб.

В теперішні часи, коли створюються твори соціалістичні змістом і національні формою, пам'ятки українського дерев'яного зодчества, що найбільш повно художньо виявились у культових спорудах XVIII віку, можуть цікавити нас насамперед як твори високої майстерності. Їх треба вивчати в обстановці тих соціальних умов, в яких вони виникали, щоб розкрити творчий процес і ще більше розширити свій світогляд. Запозичати з минулого можна лише методи, з допомогою яких було досягнено тих чи інших художніх ефектів, але ніяк не форми, взяті в цілому, тому що ці форми створювалися в епохи, зміст яких давно вже віджив для нас.

Для нашої епохи соціалістичного будівництва інтересні такі риси пам'яток українського дерев'яного зодчества, які є своєрідними, залежними від географічних або будь-яких інших місцевих умов.



Новгород-Сіверськ. Кол. Покровська церква (XVII вік). Вигляд головного та бокового фасадів. Фото Н. М. Волкова.

Novgorod-Seversk. Ancienne église Pokrovska (XVII siècle). Vue des façades générales et latérales. Photo N. M. Volkov.



Думка про те, що на Україні в культових дерев'яних спорудах виразилась стилізація форми тополі, подібно до того, як на півночі Росії—стилізація форми ялини, правдоподібна. Але так це чи не так, важливіше те, що вертикалі як російських, так і українських культових дерев'яних споруд, судячи по найбільш гармонійних у своїх пропорціях пам'ятках, відігравали таку ж роль у населеному пункті, як і група тополь або ялин у рослинному ландшафті: вони оживляли силует міста або села. Цю вже перевірену історією рису, що своєрідно виявилась у різних народів, треба враховувати при створенні нових населених пунктів, вводячи в них невелику кількість струнких вертикалей веж і вишок з шпилями.

Не менш важливим є і те, що в пам'ятках українського дерев'яного зодчества зовнішня форма кожного дерев'яного зрубу перебуває в повній відповідності з формою інтер'єру. Вважають, що тепліші географічні умови на півдні дали змогу уникнути зменшення об'єму внутрішніх приміщень, як це доводилось робити на півночі, і завдяки цьому не допущено застосування фальшивих елементів архітектури.

Ось ця виразність пам'яток українського дерев'яного зодчества, коли так просто і правдиво втілена ідея спрямованості вверх,



Варваринська церква на Поділлі.
Фото Н. М. Волкова.
Église Varvarinska en Podolie. Photo N. M. Volkov.



Церква в с. Леньках, на Чернігівщині (XVII — XVIII вв.). Фото Н. М. Волкова.

Église à Legnki, région de Tchernigov (XVII — XVIII ss.). Photo N. M. Volkov.

поряд з цільністю, завдяки центричній урівноваженості споруд, поряд з стрункістю їх, що виражається в пропорціональності ритмічно убуваючих четвериків, і є тією досконалістю творчого методу, яка виробилась віками через передачу з покоління в покоління досвіду і художнього чуття. При цьому треба ще відзначити величезну різноманітність форм, які створювались не тільки завдяки розмірам споруд від однозрубних до дев'ятизрубних, а й завдяки традиційній сприйнятливості щодо нових віянь, які виявлялись в еволюції покрівлі від готичної шатрової до барочної цибульчастої, а також і завдяки багатоваріантності рішень на місцях. Всі ці художні особливості українського дерев'яного зодчества XVI—XVIII віків повинні бути вивчені на конкретних пам'ятках, що збереглися в



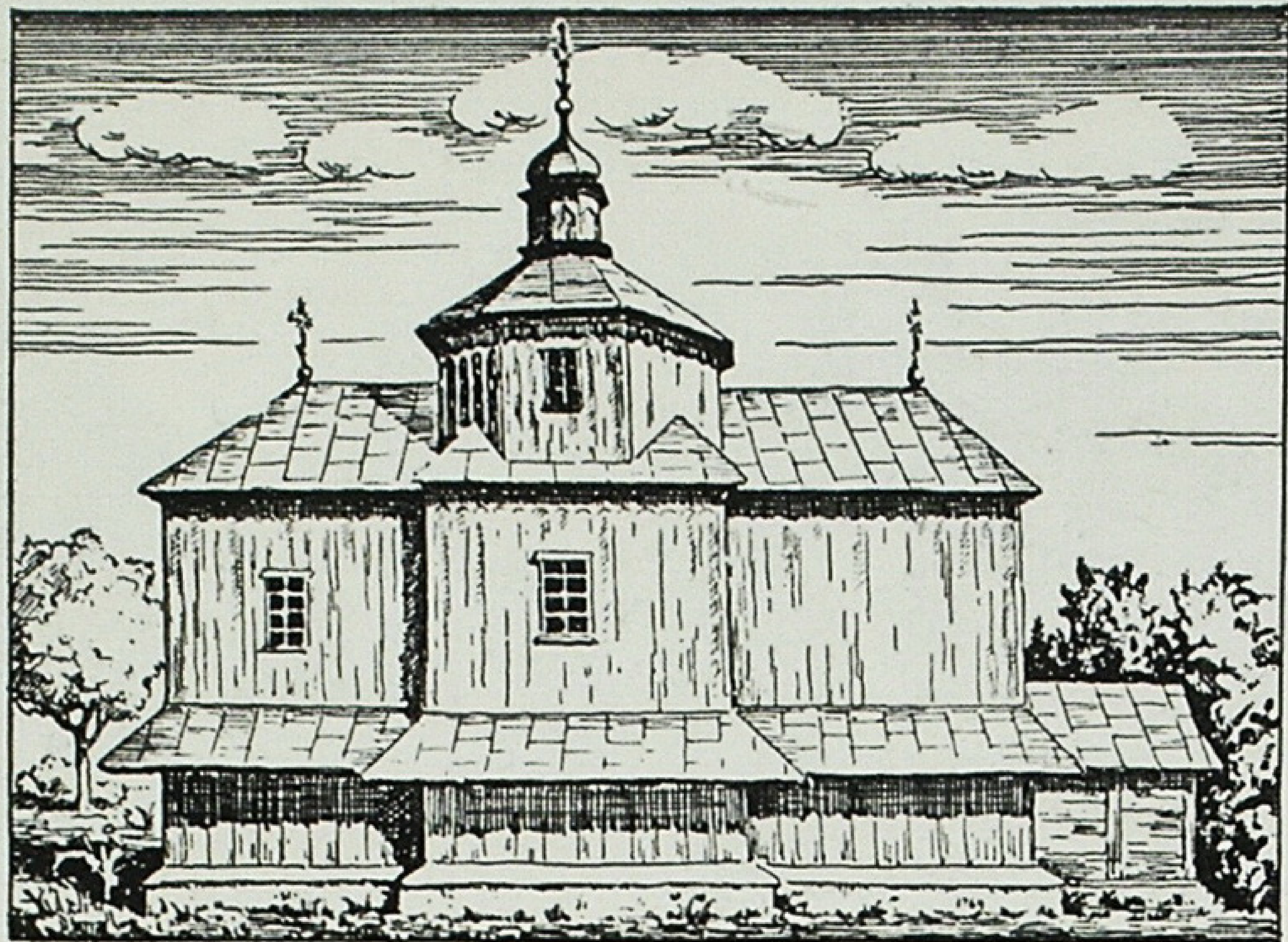
Пам'ятник початку XVIII віку в с. Леньках, Чернігівської області. Фото Н. М. Волкова.

Monument du début du XVIII siècle au village Legnki, région de Tchernigov. Photo N. M. Volkov.



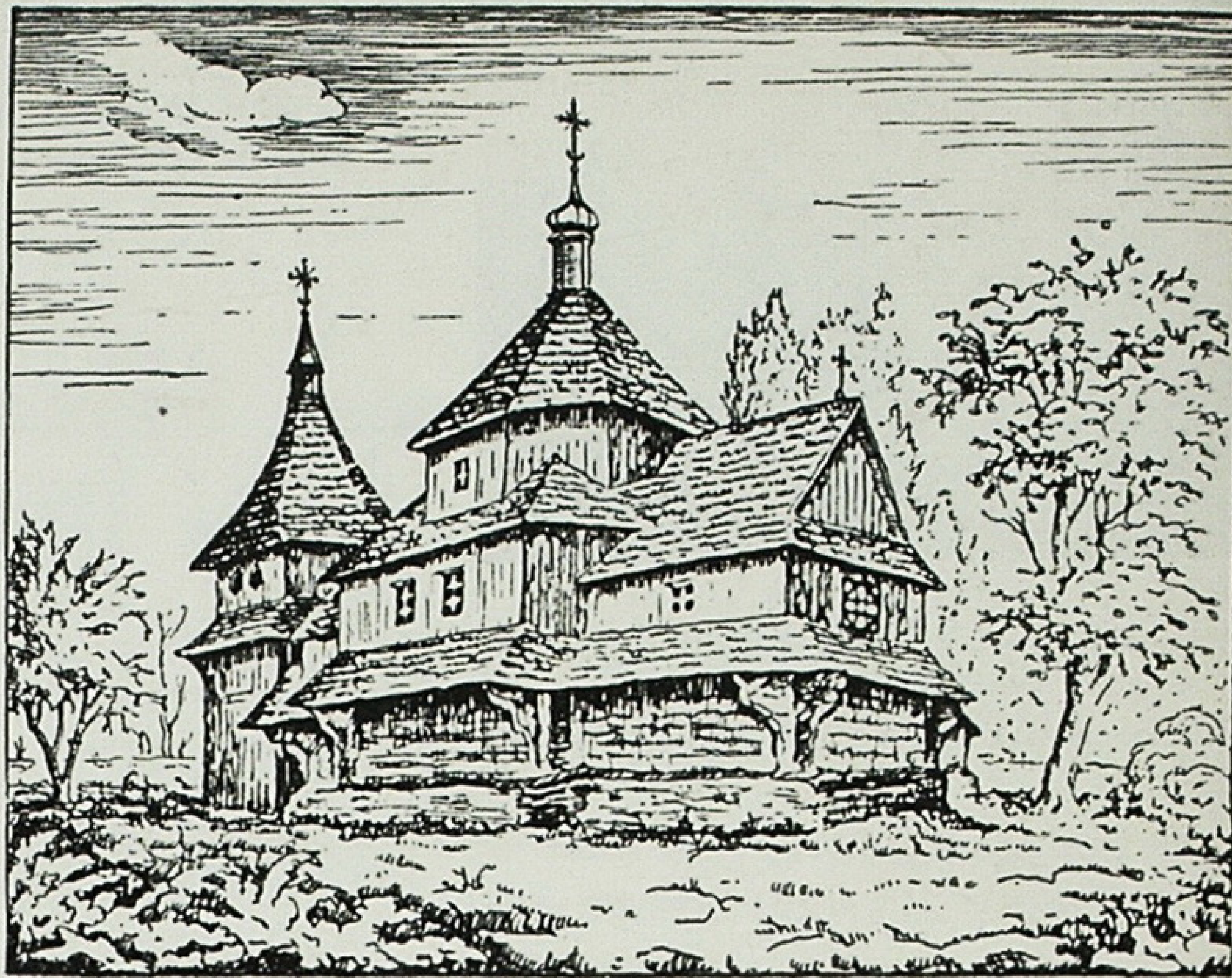
Церква XVIII віку в Новгород-Сіверську. Фото Н.М. Волкова.

Église du XVIII siècle à Novgorod-Seversk. Photo N. M. Volkov.



Церква XVIII віку в с. Степанки на Поділлі (збудовано в 1764 р.). Мал. В. Я. Каковського.

Église du XVIII siècle au village Stepanki en Podolie (bâtie en 1764). Dessin de V. I. Kakovski.



Церква XVIII віку в Карвасарах. Мал. В. Я. Каковського.

Église du XVIII siècle à Karvassary. Dessin de V. I. Kakovski.

натурі або в зображеннях з обмірами і описами. Глибокий аналіз кращих з них буде прекрасною вправою в творчих шуканнях, основаних на спадщині минулого в даних географічних та історико-культурних умовах.

Подані тут маловідомі пам'ятки українського дерев'яного зодчества належать до XVII та в основному до XVIII віків, тобто до часів найбільшого розквіту цієї галузі мистецтва.

Шість фотознімків культових споруду найбільш північній окраїні України—в Новгород-Сіверську та його околицях—зробив покійний Н. М. Волков, а для публікації їх дав його брат Р. М. Волков. Всі ці зразки ще раз підтверджують спільність типу церков того часу для всієї України і в той же час їх виключну багатоваріантність.

Найбільш архаїчною пам'яткою, якщо не за часом спорудження (дата спорудження невідома), то за приземистими важкуватими формами, є Варваринська церква. Традиційна трьохзрубність, двохярусність і барочні покрівлі першої стадії розвитку, коли шатро дістає ще нерішучу зігнутість в вигляді пояска—всі ці риси властиві багатьом пам'яткам того часу в різних місцевостях України.

Трохи своєрідніша друга пам'ятка—Покровська церква, яку, на думку проф. Р. М. Волкова, що добре знав цей віддалений закуток України, було споруджено наприкінці XVII в. Трьохярусна, та ще й поставлена на високому кам'яному цокольному поверсі, вона здається незвично високою. Придавленість першого ярусу, висота якого майже дорівнює висоті цокольного поверху, справляє несприятливе враження. Треба думати, що цей ярус виник з обшитого дошками „опасання". Надто в'ялий згин покрівлі обох ярусів центрального зрубу, не зовсім вдале співвідношення барабана і главки, що вінчає його, та надмірно висока шия главки—все це слабкі

Ганок XVIII віку в Карвасарах (передмістя Кам'янця). Офорт В. Я. Каковського.

Entrée du XVIII siècle à Karvassary, faubourg de Kamenets-Podolsk. Eau-forte de V. I. Kakovski.



риси цієї пам'ятки. Але в цілому, особливо з боку східного зрубу, вся споруда сприймається непогано. Інтересно те, що тут вікна більші, ніж звичайно бували в таких церквах, при чому вони прорізані навіть у барабані. Треба думати, що це зв'язано з більш північним місцезнаходженням новгород-сіверських пам'яток.

Простіша і логічніша в своїх пропорціях Леньковська церква (поруч з нею кам'яна споруда з шатровою покрівлею). Споруджена вона, як думає проф. Р. М. Волков, наприкінці XVII або на початку XVIII в. Тут уміло поставлено восьмерик другого ярусу на квадратний зруб першого, хороші пропорції убуваючих ярусів центрального зрубу, спокійні в своїх плавних обрисах покрівлі, що наближаються до півсферичних. Такі покрівлі деякі дослідники вважають характерними для часу ренесансу на Україні і перехідними від шатрових готичних до сильно вигнутих барочних; однак, безперечними є і випадки прямого переходу від шатрових до барочних покрівель. Хороші своєю лаконічною простотою і пропорціональністю чотири бокових зруби. Вікон ця споруда має теж багато і розташовані вони рівномірно в кожній

нр.мр

з восьми сторін другого і третього ярусів. Але особливо привабливим є портал, який, мабуть, прибудовано пізніш, в період збільшення впливу класицизму. Він бездоганно суворий і простий, отже, цілком підходить до загального характеру споруди.

Значно менш художньою є друга пам'ятка в Ленькові — Миколаївська церква, яку, на думку проф. Р. М. Волкова, споруджено на початку XVIII в. Тут немає тієї підкупної простоти, яка є в попередньому зразку. Портал і непотрібні наріжні прибудови, очевидно теж споруджені пізніш, надто надумані, так звані, „димники" на покрівлях бокових зрубів малі, силуети покрівель надмірно неспокійні, а главка центрального зрубу, на якій відбився перехресний вплив російських і українських зразків, незвично важка і подрібнена в зв'язку з впровадженням додаткового барабанчика та ще однієї мініатюрної главки.

Остання новгород-сіверська пам'ятка — Благовіщенська церква — споруджена в 1773 році. Вона має багато спільного з іншими пам'ятками Лівобережжя, особливо, Харківщини. Загальна грузна пропорція через те, що всі яруси не зменшуються вверх у своєму плані, а однакові по ширині і така ж, як і в ряді попередніх зразків, невиразність обрисів покрівлі — все це є причиною того, що ця пам'ятка менш цікава, ніж, наприклад, перша Леньківська церква, яку треба вважати найбільш вдалим з усіх наведених тут зразків.

Багатоваріантність одних і тих же основних типів можна підтвердити сьома зробленими з натури на Поділлі зарисовками культових дерев'яних споруд XVIII в.

Найбільш проста і архаїчна своєю формою церква в с. Степанки, яку збудовано в 1764 р. Звичайна трьохзрубна споруда західноукраїнського типу в даному разі має спокійні, нічим не ускладнені форми і хороші пропорції. Особливість її в тому, що покрівля центрального зрубу шатрова, а „опасання" — відкрите. Суворість і ясність рішення — головна відзнака цієї пам'ятки.

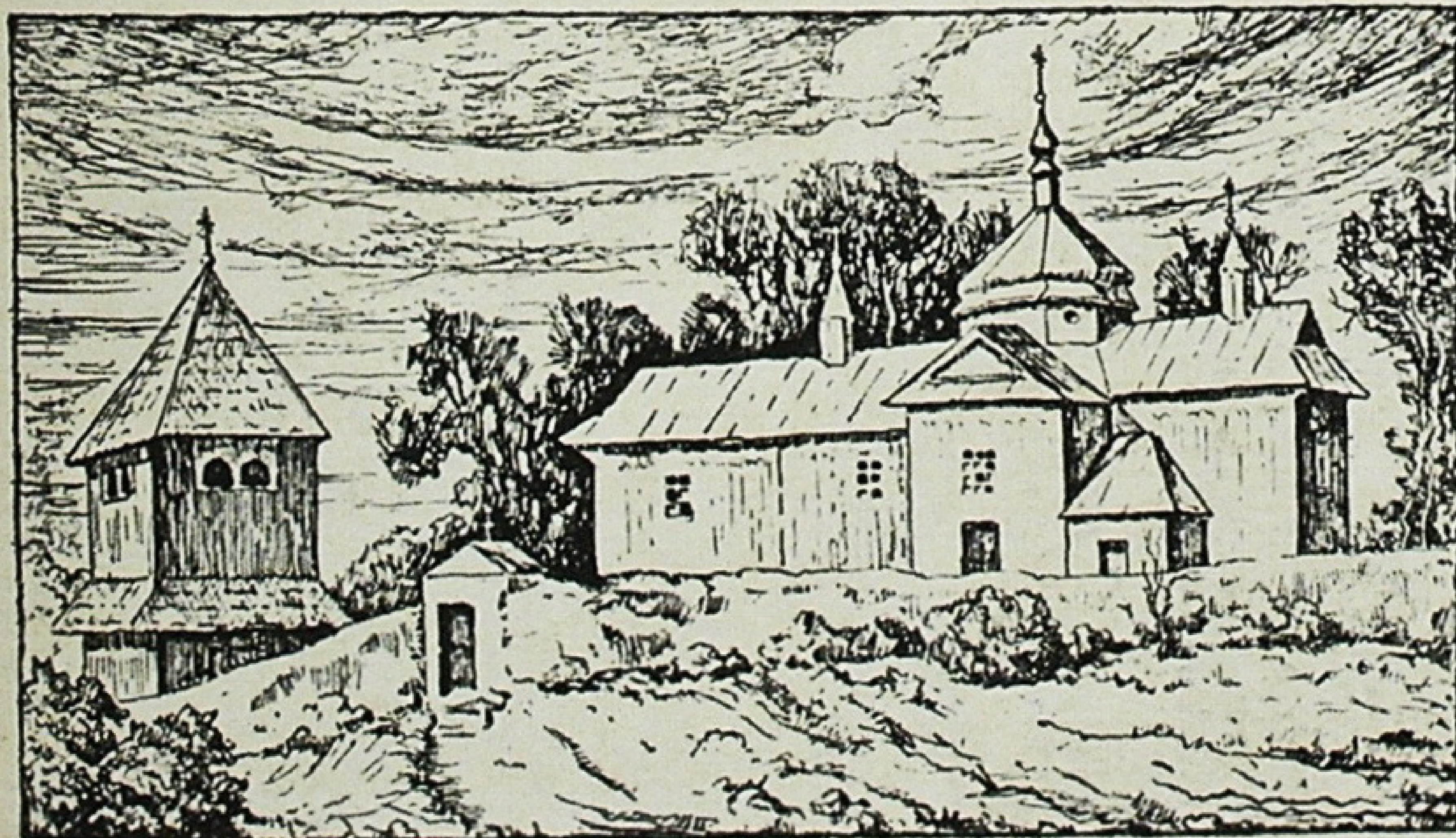
Така ж архаїчна, але вже трохи ускладнена форма Карвасарської церкви в Кам'янці-Подільському, спорудженої в 1779 р. В ній відчувається більше претензій міського жителя на вишуканість. Тут та ж шатрова покрівля середнього зрубу, те ж відкрите „опасання". Але покрівлі бокових зрубів утворюють сильно розвинені „димники" і спускаються нижче, ніж покрівля середнього зрубу; в середньому ярусі центрального зрубу по двоє вікон; „опасання" опирається на кронштейни, утворювані виходами кінців вінцевих балок кліті; нарешті, главка має більш розвинену цибульчасту форму і підвищується на видовженому, а тому стрункішому барабані. Все це разом, та ще значний звис поставленої круто (особливо на дзвіниці) покрівлі під гонтом робить карвасарську пам'ятку дуже мальовничою. Особливо цікава споруда з того боку, де коло бокового ганочка ростуть старі дерева.

Споруджена в 1788 р. церква в с. Яцківцях відступає від звичайного типу тим, що, крім центрального і чотирьох бокових зрубів, має ще один зруб з західного боку; це надає їй дуже видовженого по головній осі вигляду. Треба думати, що такої видовженості споруда набула в зв'язку з пізнішою прибудовою цього додаткового зрубу, який прибудовано з практичних міркувань (щоб розширити приміщення). Над східним і основним західним зрубами на гребені покрівлі споруджено невеличкі вежі, як натяк на дальший розвиток другого ярусу цих зрубів. Дзвіниця в Яцківцях звичайна двохярусна з шатровою покрівлею.

В Жванчику коло церкви, спо-

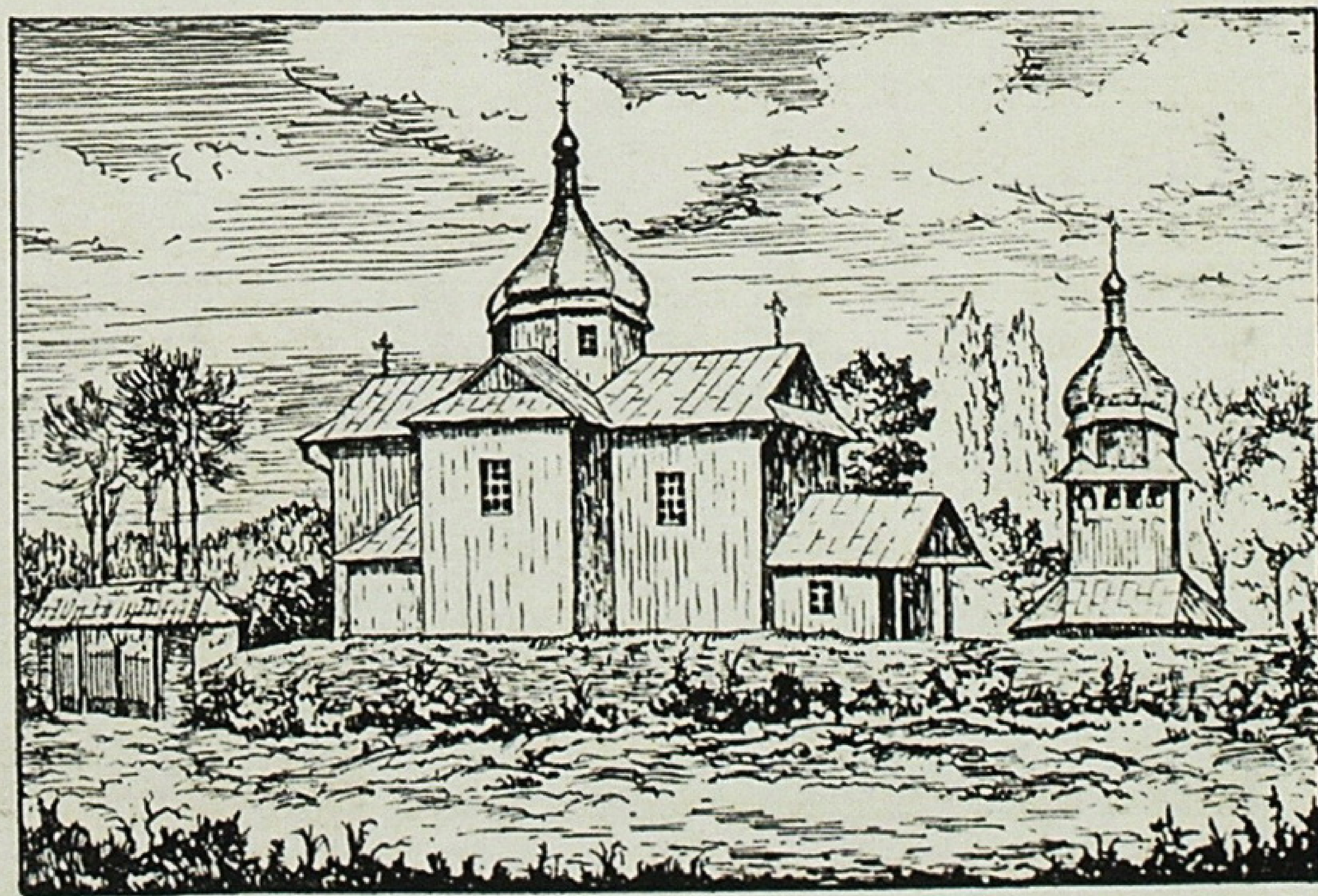
Церква XVIII віку в с. Яцковцях на Поділлі (збудовано в 1788 р.). Мал. В. Я. Каковського.

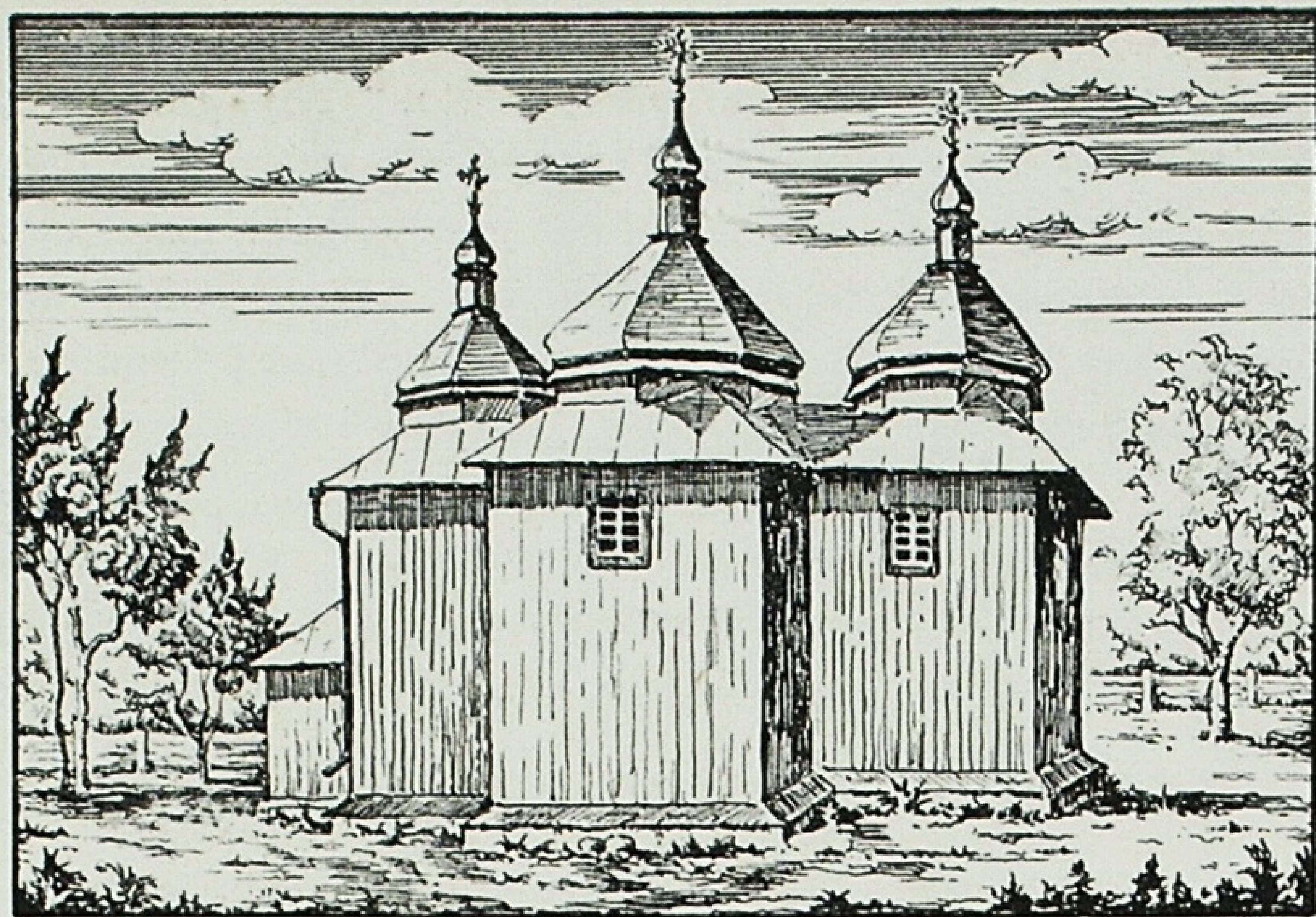
Église du XVIII siècle à Iatskovtsi en Podolie, bâtie en 1788. Dessin de V. I. Kakovski.



Пам'ятник XVIII віку (збудовано в 1796 р.) в м. Жванчик на Поділлі. Мал. В. Я. Каковського.

Monument du XVIII siècle (bâti en 1796) à Jvantchik en Podolie. Dessin de V. I. Kakovski.





Пам'ятник XVIII віку (збудовано в 1748 р.). в с. Берлятка.

Monument du XVIII siècle (bâti en 1748).

рудженої в 1796 р., дзвіниця на чотирьохкутному другому ярусі має надбудову ще одного восьмигранного ярусу, зовсім невиправданого ні функціонально, ні художньо.

В селах Берлятка і Штилівка досить звичайні форми розвинених трьохзрубних культових споруд, в яких всі три зруби двохярусні і увінчані главками. Споруджена в 1748 р. церква в Берлятці має низький другий ярус, а церква в Штилівці (1750 р.)—високий верхній ярус.

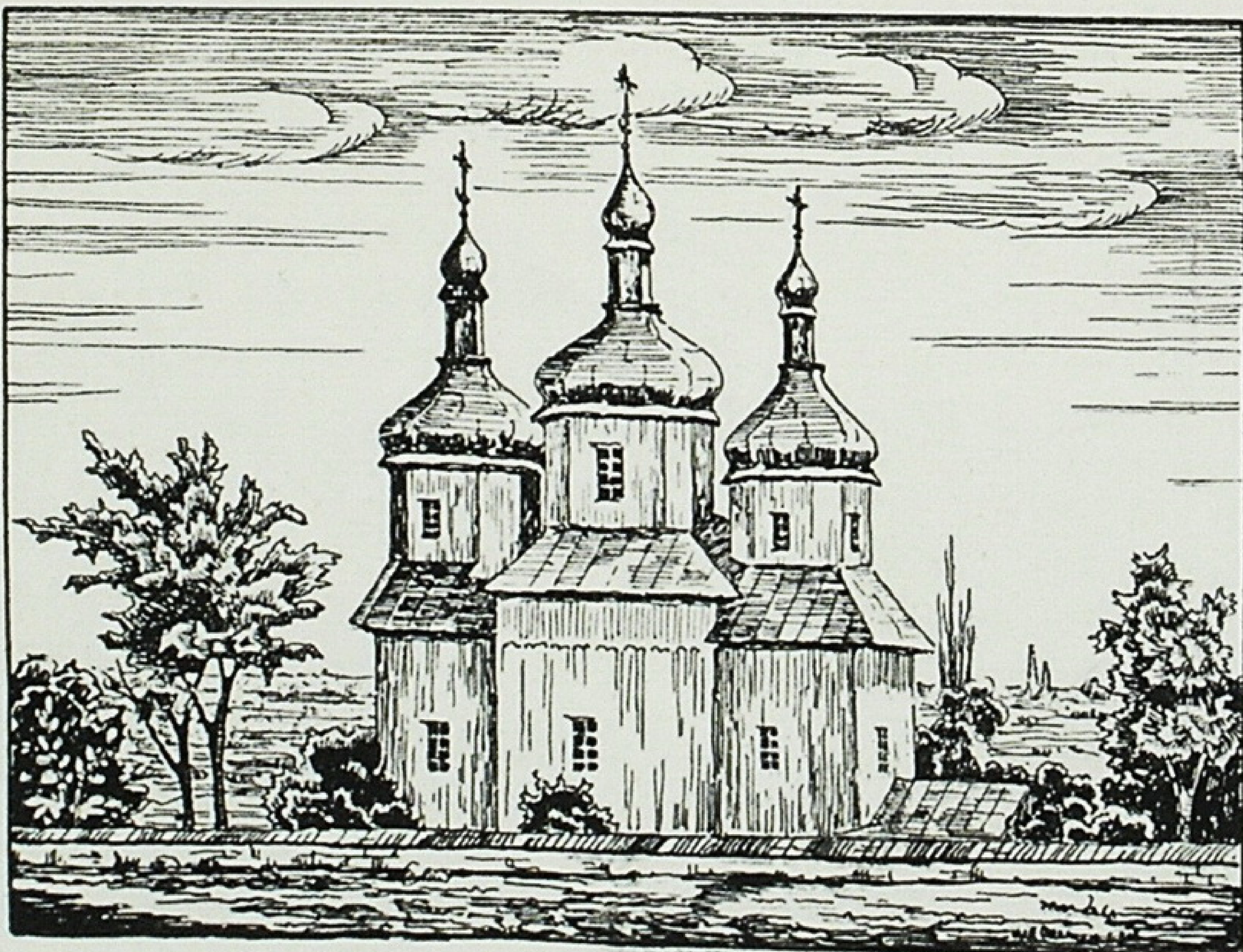
Нарешті, така ж трьохзрубна пам'ятка дерев'яної архітектури в с. Бучая споруджена в 1743 р. Відрізняється вона добре вираженою трьохярусністю і стрункими, завдяки загальній витягненості вверх, куполами. Майже шатрові, з барочним перехватом внизу, восьмигранні покрівлі, тонкі барабани на них і легкі, дуже загострені шпилями главки з маківками та ажурно-взірчастими хрестами на кінці блискуче розв'язують перехід від об'єму до простору, добре пов'язуючись з навколишньою рослинністю. Пізніш прибудована коло церкви дзвіниця, як і пізніші бокові вівтарі (1853 р.), ускладнюють простоту архітектурного задуму споруди. Сама по собі дзвіниця являє собою рідкий варіант трьохярусної вежі з нахилом стін третього ярусу всередину.

З того, що величезна більшість творів мистецтва присвячувалась в давні часи культовим цілям, зовсім не випливає, що вони повинні бути втрачені для нас як зразки художньої майстерності. Тому, закінчуючи короткий огляд кількох маловідомих і зникаючих пам'яток народної архітектури XVII—XVIII вв., вважаємо, що потрібно, поперше, провести повну реєстрацію з фотографуванням, а іноді й обмірами, всіх дерев'яних пам'яток цього дуже оригінального і різноманітного зодчества, охопивши всю територію УРСР з недавно воз'єднаними областями, де в містах збереглось особливо багато архітектурних пам'яток, а, подруге, видати добре ілюстровану працю, присвячену українському стародавньому зодчеству, в якій було б висвітлено питання з погляду марксо-ленінської методології.

В братській сім'ї народів СРСР, які на критичній оцінці минулого будують нове життя, поряд з пам'ятками світової культури, повинні бути вивчені твори місцевого мистецтва. Тільки при умові глибокого знання спадщини місцевої культури і при умові внутрішньої переробки її може бути знайдена національна форма для кращого виявлення соціалістичного змісту.

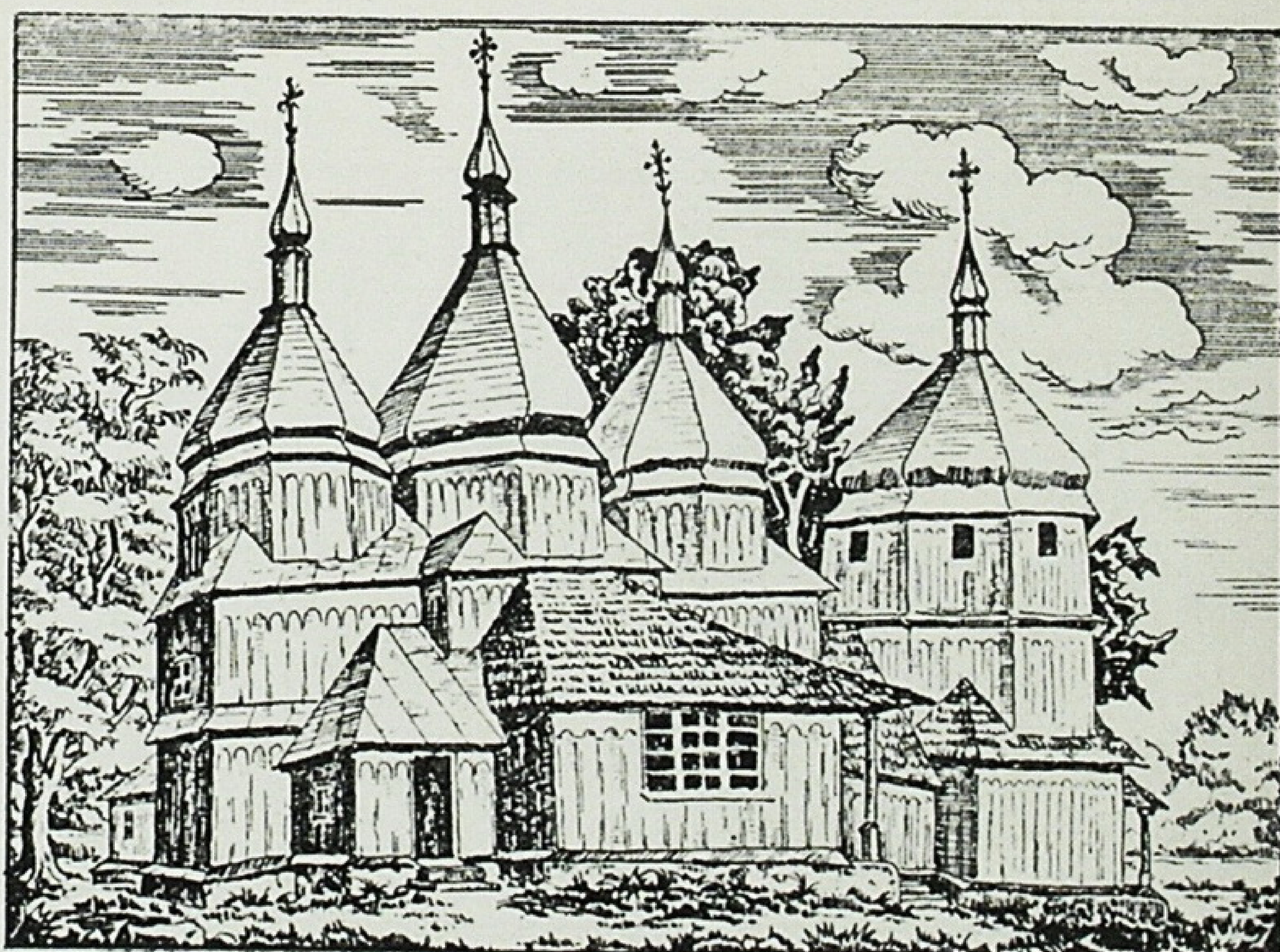
Церква XVIII віку в с. Штилівка на Поділлі (збудовано в 1750 р.). Мал. В. Я. Каковського.

Église du XVIII siècle (bâtie en 1750) au village Chtylivka en Podolie. Dessin de V. I. Kakovski.



Пам'ятник XVIII віку в с. Бучая на Поділлі (збудовано в 1743 р.). Мал. В. Я. Каковського.

Monument du XVIII siècle (bâti en 1743) au village Boutchaïa en Podolie. Dessin de V. I. Kakovski.



Охорона пам'яток архітектури в західних країнах і у нас

М. І. Сімікін

Безпросвітний стан експлуатованих мас і пригнічуваних народностей в епоху царизму в Росії давав підставу для таких міркувань, що „немає країни в світі, де у всіх верствах суспільства менш було б поширене і розвинене історичне почуття, ніж у нас, і де населення в більшій мірі зовсім утратило б всякий зв'язок з своїми ж власними предками". І при звичайних у таких випадках порівняннях кожного разу посилались на передові країни Західної Європи, де „населення в найширших своїх масах незмірно краще від нас знає і більше любить пам'ятки свого рідного села чи міста, пишається кожним старим деревом, старим горбом, старим будинком, хоча б це були руїни, нічим, крім древності, не визначні, зберігає перекази, з ним зв'язані, і виховує молоді покоління в тих же почуттях" (Шміт).

З цього погляду не зайво буде коротко ознайомитися з тим, як піклуються про пам'ятки мистецтва і культури на Заході; це допоможе нам виявснити справжні причини колишньої нашої відсталості, як і можливість для нас і в цій галузі догнати і перегнати капіталістичні країни Європи і Америки.

Початок виникнення громадської уваги до спадщини минулого звичайно відносять до країн, особливо багатих на художні цінності та історичні древності, як от Італія, Греція. Перші охоронні урядові заходи датують другою половиною XV ст., коли римські папи (Павел II і Сікст IV) виступили з заборонами вивозу творів мистецтва з меж колишньої римської імперії. Взагалі ж охоронні системи на Заході розвивались досить довгий час і усталились тільки в XIX ст., а в деяких країнах і пізніше.

Не обійшлось, зрозуміло, і тут без великих втрат і навмисного вандалізму. Але звичайно прийнято попрікати лише революційний уряд Франції XVIII ст. недостатнім сприянням збереженню величезної спадщини, що перейшла до держави за законом секуляризації та еміграції. При цьому наводять факти з дій французької революційної влади, яка хоч і забороняла взагалі знищувати пам'ятки, але одним з своїх декретів (1792 р.) наказувала „руйнувати пам'ятки, що можуть нагадувати про феодалізм, і знищувати все, що могло б оживити спогади про деспотизм".

Але в епоху реставрації в тій же Франції за 15 років—з 1815 по 1830 р., за свідченням сучасників (Монталламбер), було зруйновано більше пам'яток, ніж за весь республіканський та імператорський періоди разом. Так само не заперечував уряд реставрації проти того, щоб будинки історично-художньої цінності, що перейшли у власність приватних осіб, руйнувались або пристосовувались під промислові підприємства чи для військових потреб (казарми), хоч це й спричинялось до псування цих архітектурних пам'яток.

Отже, є підстави твердити, що насправді засновниками справи охорони пам'яток старовини в Європі були окремі громадські діячі, які збуджували живий інтерес до спадщини минулого не тільки серед освічених верств, а й серед широких мас населення. Такими, серед багатьох інших, були, як ми знаємо, Джон Рескін і Вільям Морріс в Англії, Віктор Гюго і Віолле ле-Дюк у Франції.

Щодо законодавчих заходів охорони, то вони натрапляли на нездоланну перешкоду, що становить головну основу капіталістичного ладу західно-європейського суспільства—приватну власність землевласників. В консервативній Англії, наприклад, проведення білля про охорону пам'яток старовини протягом цілого десятиріччя (1873—1882 рр.) гальмувалось тим, що опозиція вважала його „явним, невиданим раніш, порушенням прав приватної власності", „заходом розтягання". Принцип же самого закону полягав усього лише в тому, щоб власник, який побажав знищити будьяку пам'ятку на своїй землі, що числилась в державному описі, дав принаймні державі змогу купити її за приступною ціною.

В тій чи іншій мірі ми спостерігаємо це саме і в інших країнах, де справа охорони пам'яток натрапляла на опір владущого класу і де державне законодавство вишукувало всілякі способи зменшити цей опір хоча б щодо тих пам'яток старовини, які дійсно являли собою „власність померлих".

Звідси ясно, що весь і немалий успіх охорони пам'яток на Заході грунтувався далеко не на силі законів і не на примусових заходах з боку влади. Навпаки, держава брала в охороні зовсім незначну участь і витрачала на цю справу порівняно мало коштів. Сила закону і покарання в цій справі застосовувались в незначній мірі. Головним методом забезпечення охорони пам'яток було переконування, звертання до національного почуття і навіть до естетичного смаку громадськості. В Італії в руїнах античного вбачались ознаки національної величності італьянців. Грецьке законодавство грунтувалось на подібному ж принципі, мовляв, „всі древності, як твори предків еллінського народу, є загальним національним добром всіх еллінів".

Франція є країною, де єдиним, мабуть охоронцем завжди було переконання і почуття смаку, високо розвинене в громадськості. Всьому цьому, звичайно, сприяв високий рівень освіти і національної самосвідомості. Тільки цим пояснюється проведення законів про підтримання за рахунок власників пам'яток, збільшення „державної власності" через придбання або дарування і навіть експропріації, коли на час археологічних розкопин земля переставала бути під наглядом власника.

Так само розширювалися поступово завдання самої охорони. Якщо спочатку охорона поширювалась тільки на рухомі пам'ятки, то згодом охоронялись і твори монументальної архітектури, цілі ансамблі і міста, при чому не тільки твори минулого, а й об'єкти сучасної художньої творчості. Далі охорона стала пов'язуватися з навколишньою обстановкою, ландшафтом.

Особливого значення набув цей рух в Німеччині, де він вилився в спеціальну програму „охорони батьківщини"—збереження особливості країни, що утворилась природою і історично склалась. Сюди входила підтримка традиційного місцевого способу спорудження і наявних пам'яток місцевого зодчества, збереження краси і своєрідності сільської природи і підтримання народного мистецтва..

В допетровській Русі любов до рідної старовини, що була виражена в російській народній приказці: „Не роняй старь—она новизну держит" (за Далем), не викликала потреби в урядових розпорядженнях про охорону її. З петровських часів збираються у нас предмети і рукописи, „потребные к известию" і „для куриозитету". Романтизм в Європі і в Росії відіграв велику роль в пробудженні інтересу до національних древностей. Але й тут ініціативу виявили окремі діячі і товариства. І дев'ятнадцяте сторіччя в нас відзначилось рядом видань з архітектурної старовини (Мартинов,Глаголев, Ріхтер, Снегірев, Прохоров і ін.). Тільки українські древності довго залишались невідомі. Про це печалився і великий співець України в відомому своєму вірші:

Степи зеленіють;
Діди лежать, а над ними
могили синіють...
А онуки? Їм байдуже—
Жито собі сіють...

(Шевченко)

Дореволюційна Росія дійсно плентались у хвості західно-европейських країн. Обширність території і низький рівень освіти особливо утруднювали проведення в життя і тих незначних заходів охорони, які набули сили закону. Централізація ж охорони в єдиному далекому центрі знищувала всяку самодіяльність місцевих органів. Ми далекі від думки заперечувати все те, що вдалося зробити зусиллями передової російської громадськості. А проте, загальна картина стану пам'яток і піклування про них перед революцією давали повну підставу для песимістичних міркувань вченого мистецтвознавця, які ми навели на початку статті.

Ясно, що тепер настав момент перегляду таких міркувань і всієї проблеми в цілому в зв'язку з утворенням спеціального республіканського комітету при РНК УРСР. Революція знищила найголовнішу перешкоду ефективної охорони пам'яток—приватну власність, оголосивши наші пам'ятки культури і мистецтва власністю народу. Революція остаточно поколивала і погляди старої офіціальної науки на нашу давню залежність від інших, на нібито наслідувальний характер нашої культури.

Немає тепер у нас ніяких підстав не пишатись творами нашого національного генія в культурній спадщині минулого. Воз'єднана в своїй історичній цілісності територія України багата пам'ятками історико-художнього значення. Могили-кургани, житла-землянки, городища-вали таять у собі розгадку форм і типів нашого самобутнього зодчества як культового, так і цивільного характеру.

Ми маємо, правда, обмежену кількість архітектурних пам'яток епохи початку руської державності. Гордістю нашою є київська Софія. Значно багатша наша спадщина епохи славної боротьби українського народу і козацтва з польською шляхтою, епохи возз'єднання України з Москвою. Далі йдуть пам'ятки спільної творчості братських народів в спільній системі загальноевропейського архітектурного розвитку XIX ст. Є у нас і історичні місця славних перемог об'єднаних сил народів великої батьківщини над інтервентами. Дорожимо ми, нарешті, місцями, зв'язаними з іменами великих людей нашої вітчизни.

Всій цій величезній спадщині від історичного минулого і до нового сьогоднішнього у нас не може більше загрожувати ні самоуправство власника, ні байдужість громадськості і безвість, ні навіть всеруйнуючий вплив часу. Проте де в чому ми ще відстаємо від передових країн світу. Коли в західних країнах предмети і пам'ятки взяті на облік і навіть на місці свого знаходження мають „знак покровительства" (камінь з відповідними ініціалами), то у нас вони ще не всі зареєстровані—виділені хіба в заповідники пам'ятки, що особливо заслуговують на таку охорону.

Отже, вся справа поліпшення охорони, пам'яток у нас зводиться до популяризації знань про пам'ятки. І в цій справі наші можливості виключно великі. Ми маємо такі можливості, перед якими меркнуть уславлені системи охорони на Заході. Ми маємо на увазі ленінську ідею „монументальної пропаганди". Включаючи в загальну політико-освітню роботу охорону пам'яток, ми тим самим будемо сприяти наочному вивченню минулого народів СРСР, виховувати трудящі маси в дусі відданості і любові до батьківщини. Пам'ятники, тим самим, в свідомості всієї важливості цієї справи, охоронятимуться самими ж трудящими масами.

Спинимось трохи і на деяких фактах практичного здійснення ідей охорони пам'яток зодчества. Був такий випадок, що навіть на Україні вдалася спроба якщо не повного збереження древньої пам'ятки, то художнього відтворення її в новій споруді. Ми маємо на увазі випадок спорудження в 1900 р. кам'яного храму в с. Плішівці кол. Катеринославщини. Архітектор-художник І. С. Кузнецов за спеціальним завданням запроектував і здійснив свій проект, повторивши в камені відомий запоріжський дерев'яний дев'ятибаштовий купольний собор, спороджений в 1772—1779 рр. у с. Новоселиці і розібраний ще в 1887 р. в зв'язку з його старістю.

Цей знаменний факт не мав помітних наслідків, і українська дореволюційна громадськість з більшою увагою поставилась до інших спроб популяризації національного мистецтва (будинок кол. земства в Полтаві в оформленні художника В. Г. Кричевського).

Другий інтересний факт — капітальна реставрація церкви великокнязівської епохи Василія в Овручі (на Волині), здійснена акад. архітектури А. В. Щусєвим у 1914 р. За оцінкою таких компетентних спеціалістів як проф. Й. Б. Михаловський, ця реставрація вважалась найбільш вдалою з усіх випадків реставрації пам'яток вітчизняної архітектури. Але то були майже поодинокі випадки. Щодо капітальних реставраційних робіт, то вони здебільшого були невдалі і такі спеціалісти, як акад. П. І. Покришкін, прийшли до висновку, що краще уникати реставрування і обмежуватись тільки звичайним обережним ремонтом пам'яток.

В наші часи, коли створено найсприятливіші умови для зберігання пам'яток, не виключаються ні поточні ремонти, ні капітальна реставрація. Досить пригадати планомірну реставраційно-дослідницьку роботу, що проводиться в останні роки в київському Софійському соборі. Ми можемо ще відзначити зовсім нову і багатообіцяючу галузь радянського піклування про архітектурні древності. Академія архітектури СРСР в с. Коломенському створює Музей архітектури. На спеціально відведеній величезній території цього музею (близько 400 га) під відкритим небом міститимуться незвичайні експонати—цілі куточки, а то й ансамблі з пам'яток вітчизняної архітектури древніх часів. Сюди будуть перенесені не тільки дерев'яні, а й кам'яні споруди. За останніми даними, мають бути перенесені древні будівлі „Великої вулиці"—Зарядця (одного з найдревніших районів Москви), що проходила вздовж кремлівської стіни, в зв'язку з реконструкцією цієї частини столиці і спорудженням на цьому місці будинків Раднаркому.

Такі грандіозні заходи охорони пам'яток досі не здійснювались ніде і ніколи. Вони є не тільки прекрасним прикладом „монументальної пропаганди", а й показником величезних можливостей радянського ладу.

Інженерно-технічні заходи ППО в сучасній війні

А. К. Шпольський

Повітряне бомбардування міст Англії примушує останню застосовувати ряд будівних і інших заходів, які послабили б ефект повітряних бомбардувань.

Нижче ми розглянем інженерно-технічні заходи ППО, що застосовуються в містах Англії.

В і д б у д у в а н н я т р у б о п р о в о д і в. Для негайного відбудування різних трубопроводів (водо-газопровідної сітки), пошкоджених авіабомбою, застосовуються такі способи: на кінці пошкодженого трубопровода надівають спеціально виготовлені заглушки, які закріплюються гвинтами до пошкодженої труби. Заглушки мають протипожежні крани або патрубки для прогумованих шлангів. Такі шланги можуть замінити зруйновані протяги трубопроводів. Цей метод, крім швидкості з'єднання трубопроводів, має ту добру якість, що для з'єднання трубопроводів не потрібно розчищати всієї вирви, а досить розчистити тільки два кінцевих пункти магістралі для встановлення заглушок.

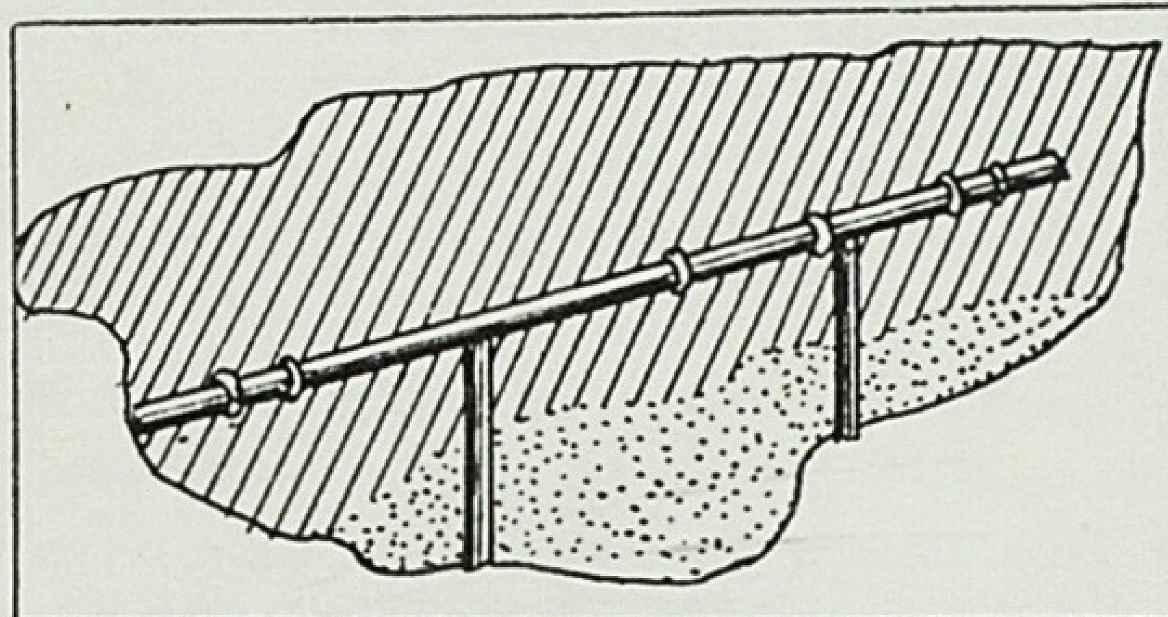


Рис. 1

На рис. 1 зображена трубчата ланка так званої телескопічної установки, яка застосовується на розірваній дільниці трубопроводу. Ця установка дає змогу обійтись без різання труб. Кінці телескопічної ланки до обірваних ділянок трубопровода прикріплюються так само, як і згадані заглушки.

При пошкодженні джерел водопостачання вода береться з спеціальних запасних резервуарів. Це здійснюється за допомогою ланок легких стальних 6-дюймових труб довжиною 3,6 м, які мають шарнірні з'єднання. Такий трубопровід швидко приєднується за допомогою перехідних муфт до існуючих магістралей різного діаметру.

Персонал, який обслужує водо і газопровід, а також і електропостачання, має спеціальні стальні щити, розраховані на схованку від одної до чотирьох душ. Ці щити захищають від запалювальних бомб і снарядів, шрапнелі і падаючих камнів, в той же час вони дають змогу спостерігати за тим, що робиться навколо.

Зовнішні трубопроводи захищаються від осколків бомб таким способом (рис. 2): труба *a* з ізоляцією *в* оточується захисним „матрацом“, виготовленим з металевих стружок. Цей „матрац“ укріплюється на стальних кільцях *c*, що закріплюються на трубі хомутами. Ці хомути можуть закріплюватись на трубі двома способами: 1) як показано на рисунку, або 2) на ізоляційному шарі. Між ізоляцією і захисним шаром є повітряний прошарок. Такими металевими „матрацами“ захищаються вікна (рис. 3). Над машинами також підвішуються захисні „матраци“, як показано на рис. 4.

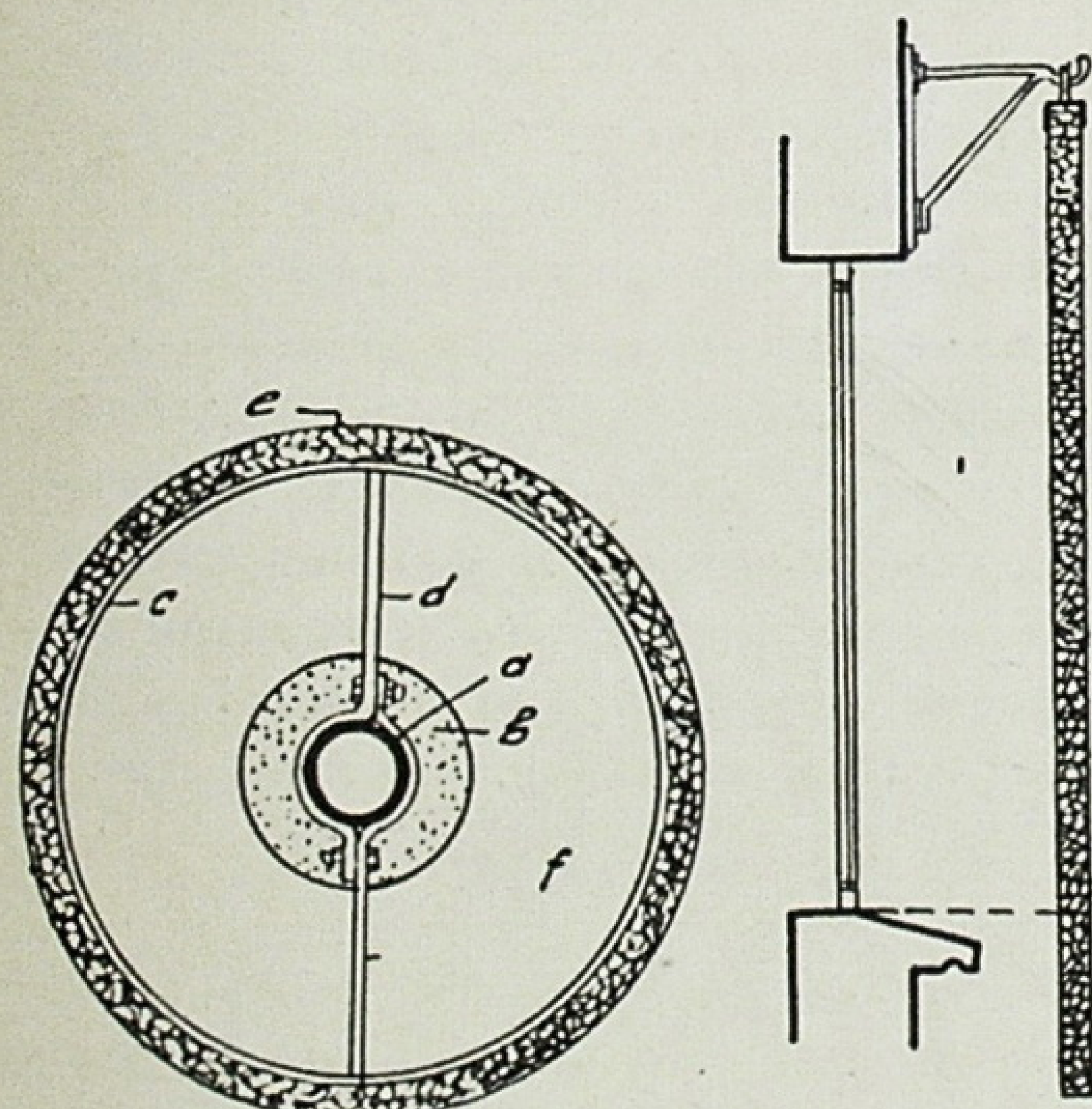


Рис. 2 Рис. 3

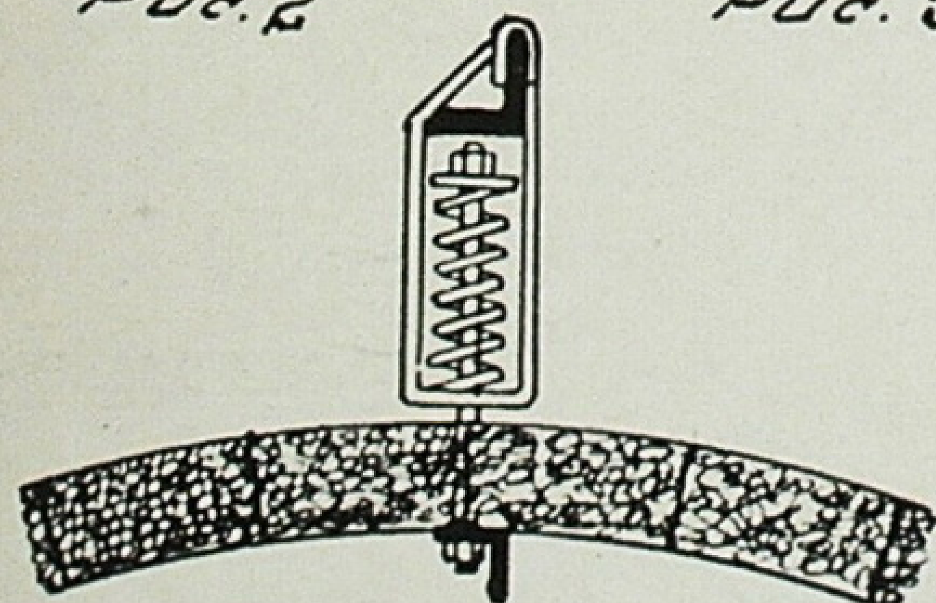


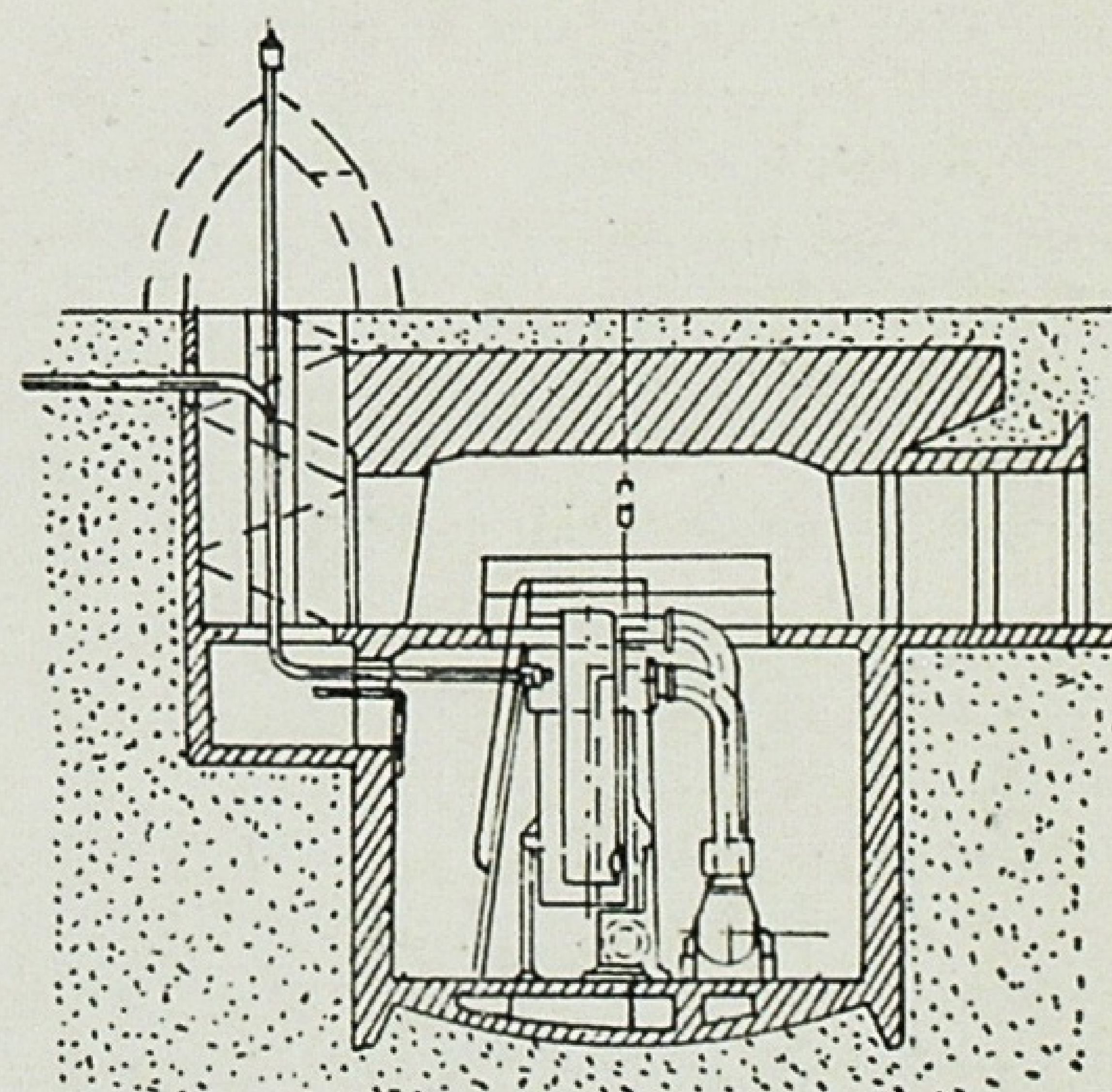
Рис. 4

Багато уваги приділялось і приділяється в Англії е л е к т р о с т а н ц і я м і п і д с т а н ц і я м, які відповідають вимогам ППО. На рис. 5 показана невелика підземна резервна електростанція з котлом Велокс на 12 тонно-годин, захищена від авіабомб і розрахована на випадок неодержання промисловими підприємствами енергії після повітряного бомбардування.

Для обслужування районів і підприємств, розміщених біля водяних просторів, призначені резервні електростанції, які монтуються на спеціальних баржах.

На рис. 6 поданий план і розріз підземної (тунельної) парової електростанції потужністю в 10000 квт. Турбоагрегат, котел, бак з запасним рідким пальним на 10 днів, а також усе допоміжне устаткування розміщується в тунелі довжиною

Рис. 5



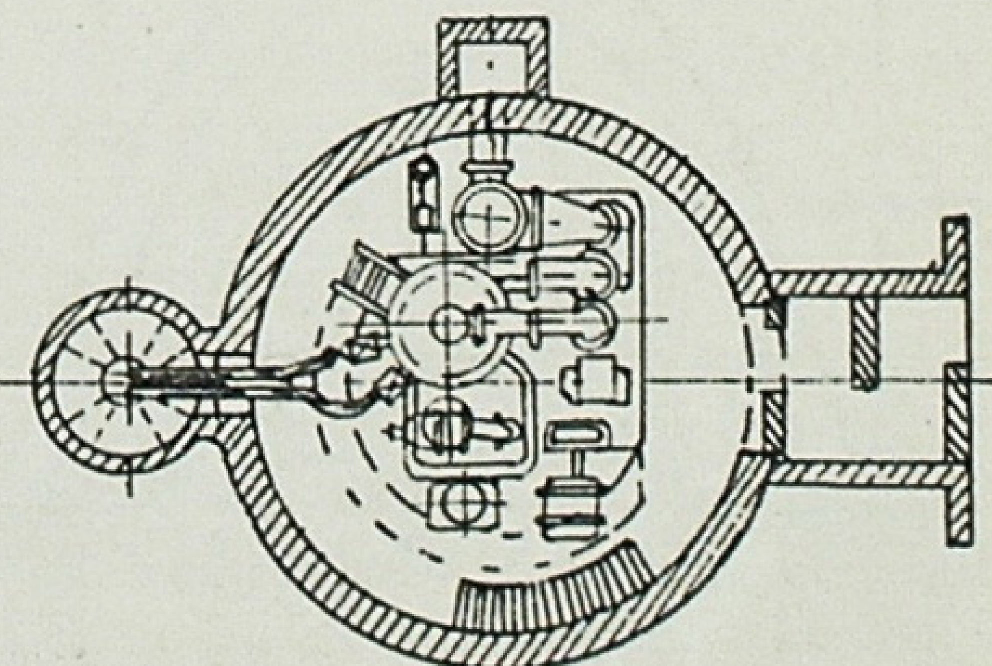


Рис. 5

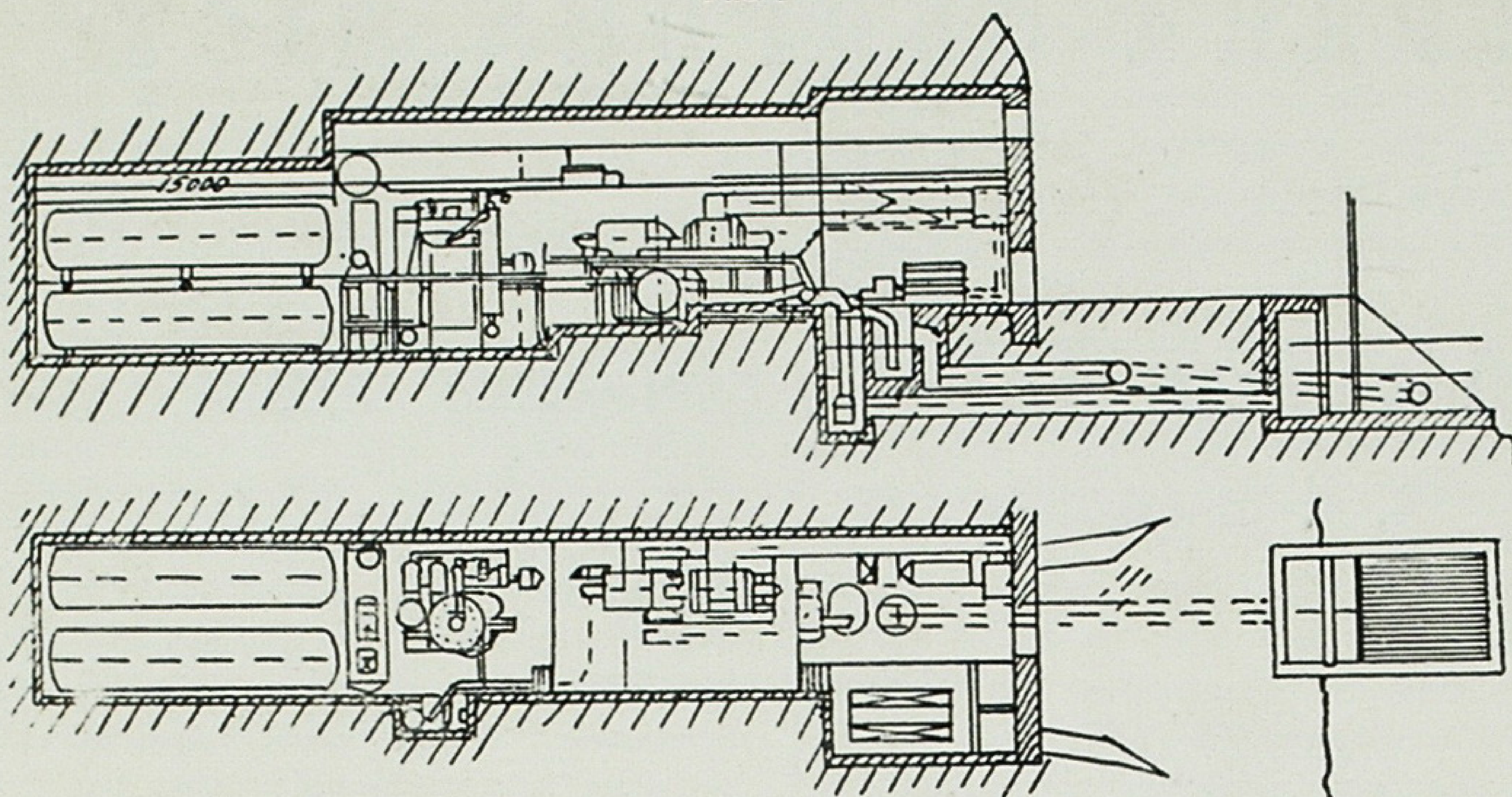


Рис. 6

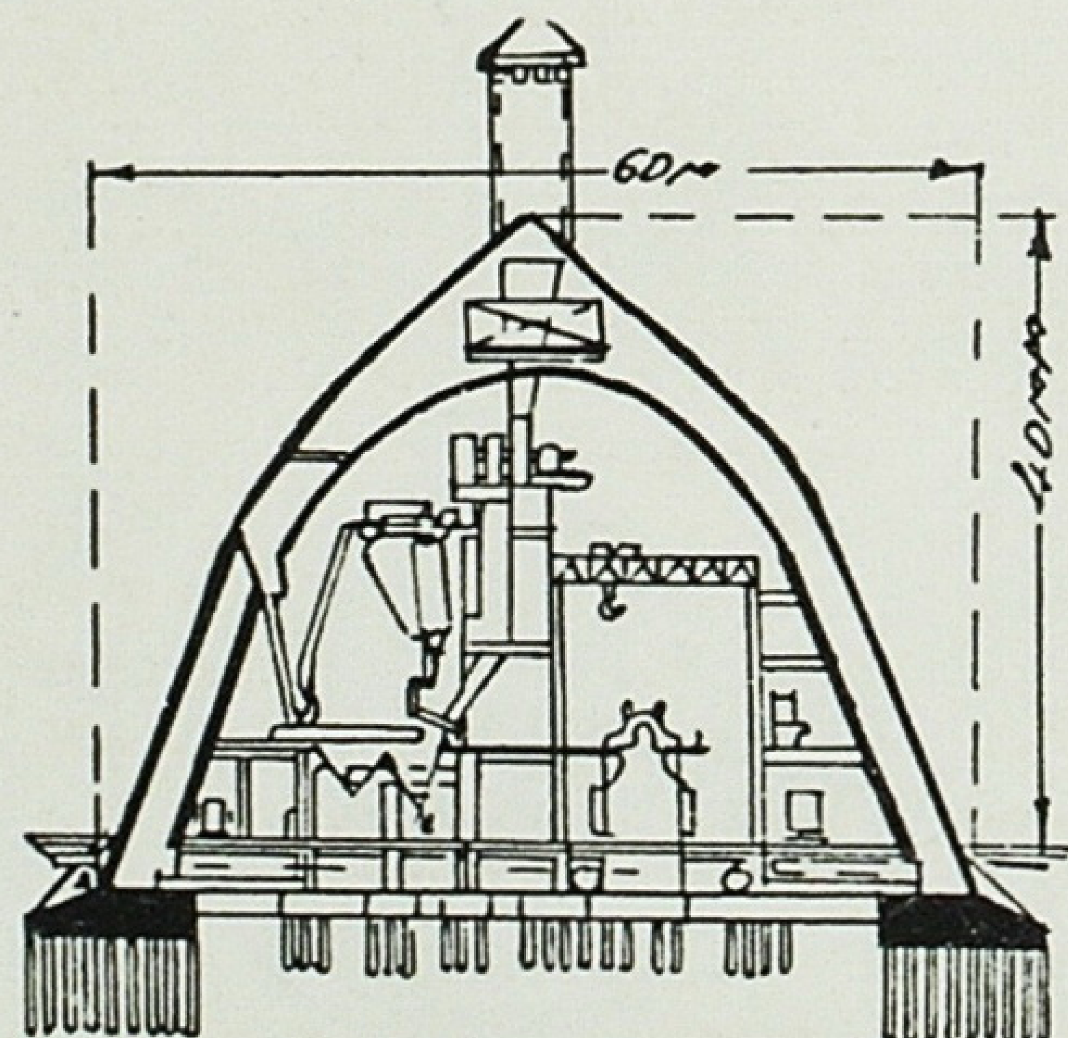
до 45 м. Розріз цього тунелю відповідає розрізу нормального двохколійного залізничого тунелю. Пульт управління розміщений у боковій ніші. Через те, що станція міститься під землею, передбачається спеціальна вентиляція і інші заходи, які захищають станцію від сирості й утворення роси.

Наземні електростанції спеціального призначення з метою маскування від повітряного ворога мають конфігурацію, що нагадує блок житлових будинків. Такі установки мають перекриття й стіни з залізо-бетону товщиною до 1,2 м.

На рис. 7 подана силова станція потужністю в 50000 квт, яка являє з себе наземне сховище з спеціальним залізобетонним перекриттям, розраховане на пряме попадання авіабомб. До специфіки цієї станції слід віднести також і використання простору між подвійними стінками перекриття для опалювальної тяги

В Англії побудовані також електропідстанції, що відповідають вимогам ППО. Будівлі таких станцій частково містяться в землі й мають куполовидні дахи та закруглені стіни, що сприяє застереженню станцій від руйнування при

Рис. 7



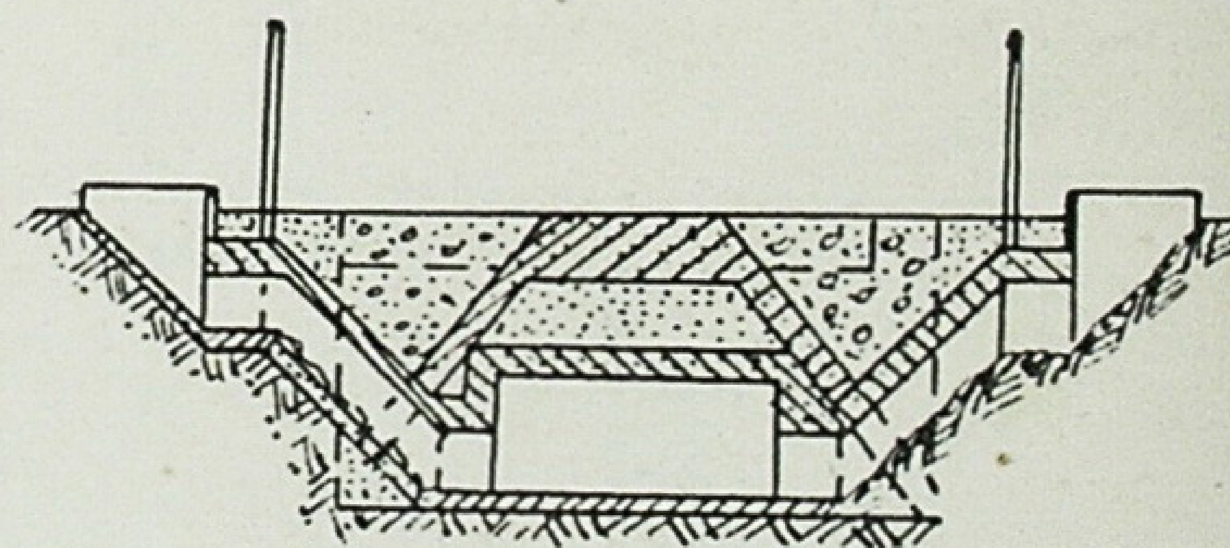
розриві авіабомб і снарядів на малій відстані. Стіни й стеля — залізобетонні. Стіни мають товщину в 610 мм.; починаючи з висоти 0,3 м. від землі, товщина стін рівномірно зменшується й біля купола сходить до 150 мм. Розміри цієї будівлі такі: довжина 20,7 м., ширина 7,3 м. і висота 5 м. Корисна площа підлоги—145 кв. м., дві залізобетонні перегородки товщиною 230 мм. служать для зміцнення даху, а також розділяють станції на 3 захищені від огню приміщення. Всі двері станції — газонепроникливі й герметизовані. Для відводу нагрітого повітря від трансформаторів служить спеціальна система повітряних каналів, розміщених по всьому приміщенню. Розподільні щити високої й низької напруги розміщені паралельно до стін станції.

Що стосується с х о в и щ, то в Англії, поряд з іншими видами, застосовуються сховища так званого шароподібного виду, розраховані на пряме попадання авіабомб (рис. 8). Таке сховище споруджується нижче рівня землі й складається з подвійних стін, підлоги й даху; вхід до приміщення робиться через захищені сходи з подвійними дверима, які утворюють шлюзову камеру. Сходи обслуговуються доступно-витяжною вентиляцією через повітроходи, влаштовані в перекритті сходів. Повітря для вентиляції йде через труби, верхні кінці яких виведені вище нижчих шарів зовнішньої атмосфери. Дах і стіни покриті шаром піску й складеними в ньому кількома рядами дротяних сіток. Над дахом сховища розміщені захисні бетонні перекриття, бокові сторони якого йдуть нижче звисів даху сховища. Сховище має фільтри й вентилятор для всисання свіжого й викидання відпрацьованого повітря.

Останнього часу в Англії запропонований оригінальний спосіб п е р е к р и т т я с х о в и щ. За цією пропозицією захисна товща сховища складається з залізобетонних куль, які мають діаметр $1-1\frac{1}{2}$ м. Ці кулі складаються над сховищем у вигляді піраміди. При попаданні авіабомби ця піраміда розсипається, одночасно відтягуючи за собою авіабомбу. В наслідок цього розрив бомби відбувається в стороні від сховища.

Для сховищ в Англії служать вентилятори типу „Сірокко", які мають діаметр крил 225 мм. Рухається вентилятор електромотором, але на випадок потреби рух його може відбуватись і вручну.

Цікавим є спосіб освітлення сховищ. Ось як описує електроустановки для цього журнал „Elektrician". Установка складається з чотирьохциліндрового бензинового двигуна, безпосередньо сполученого з трьохкіловатним генератором постійного струму в 110 вольт, що служить головним джерелом живлення для системи освітлення. На випадок пошкодження генератора передбачені незалежні групи батарей з сухих елементів, підвішених вздовж галерей сховища. Сховище розплановане в вигляді сьоми прямокутних комірок, з'єднаних 23 галереями; кожна комірка освітлюється 22 лампами, які живляться з двох різних ланцюгів з окремими запобіжниками. Проводка кожного ланцюга оперізує комірку, а лампи приєднані до обох ліній навперемінно. При такому обладнанні навіть на випадок пошкодження чи короткого замикання в одному ланцюгу частина ламп продовжує горіти. Для зменшення небезпеки головні розподільні проводи додатково вроблені в шар бетону товщиною в 225 мм. Кожна комірка сховища має ще 4 запасні лампи, по одній в кожному кутку, що живляться незалежно, змінним струмом від головної лінії напруженням 230 вольт. Розподільна система розрахована так, що обидва розподільні проводи на 110 вольт можуть бути групами послідовно приєднані до головної лінії. Така будова, звичайно, можлива тільки



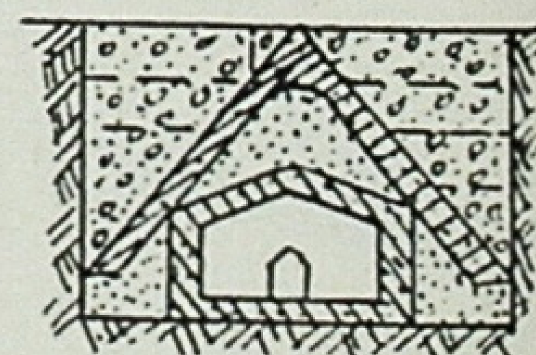


Рис. 8

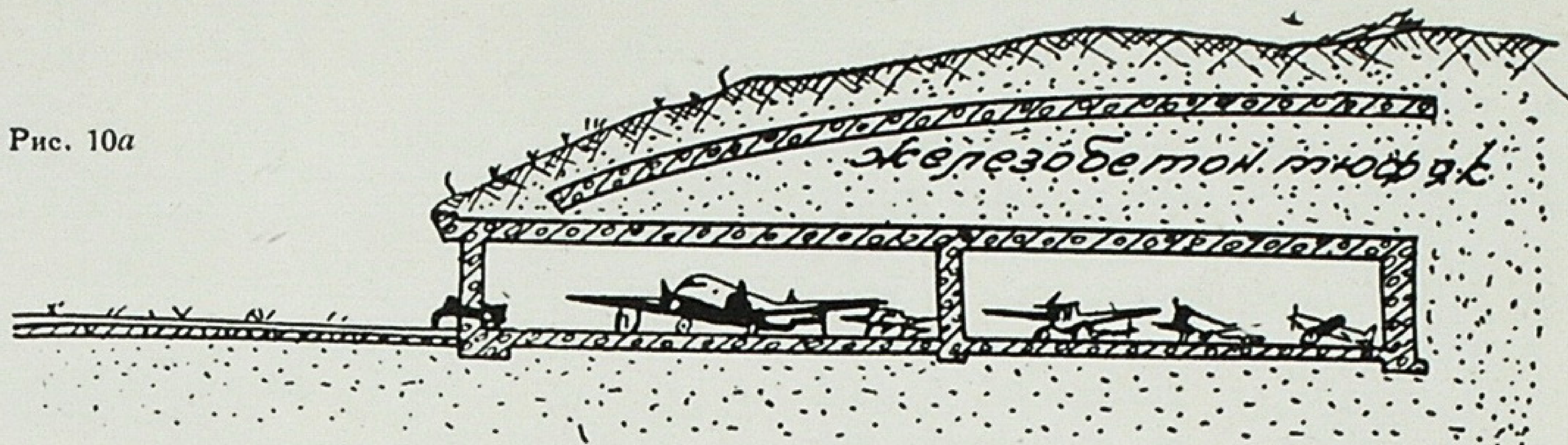


Рис. 10*a*

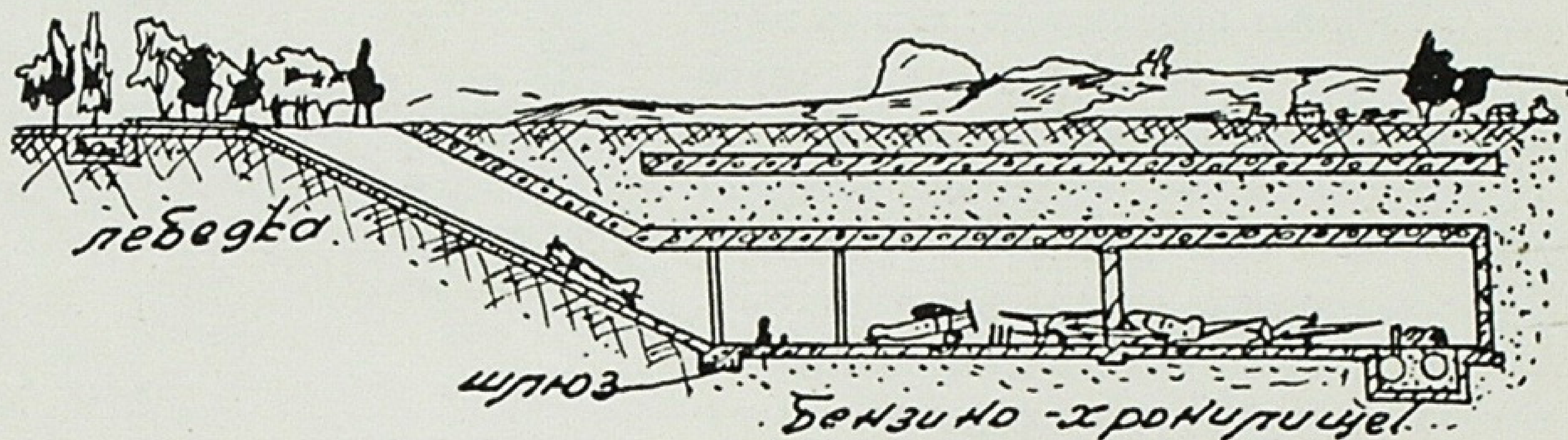


Рис. 10*b*

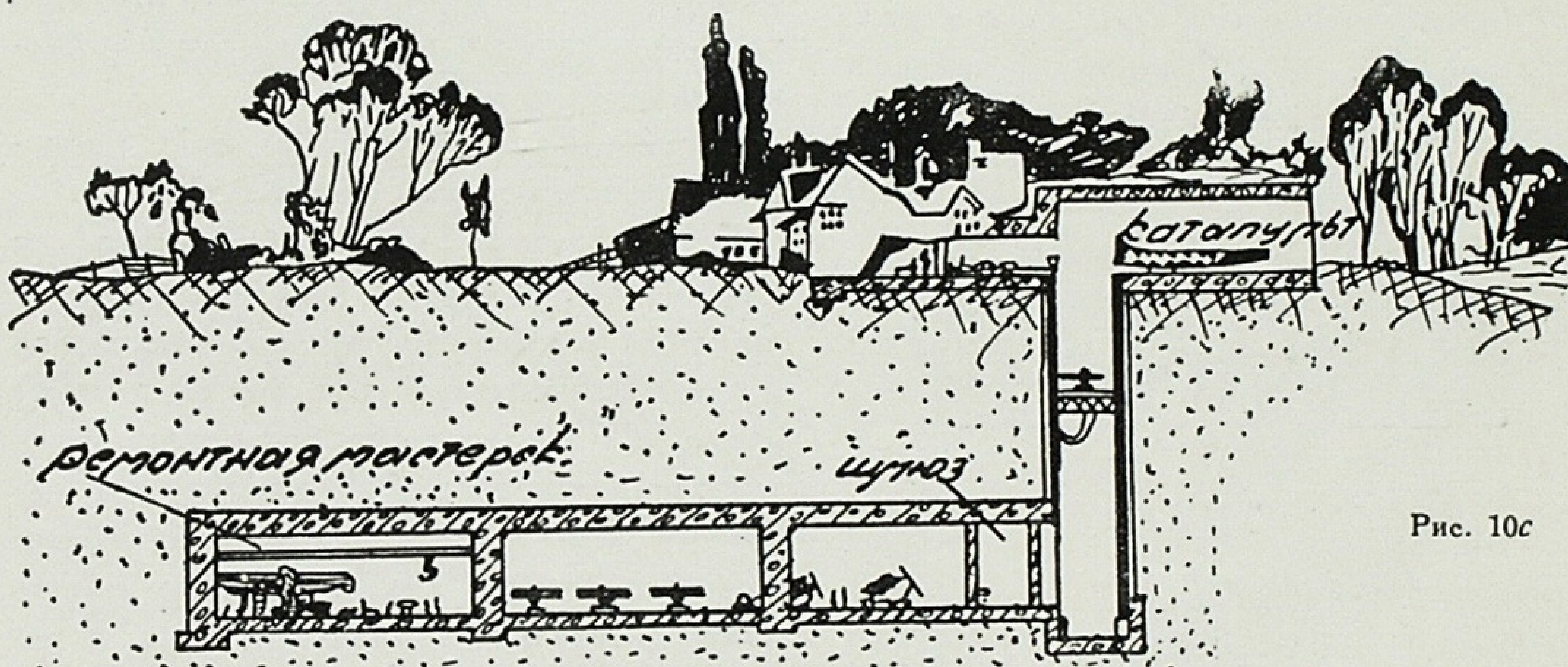


Рис. 10*c*

тоді, коли напруження, яке дає генератор, є в певному співвідношенні з напруженням ліній.

Ця система припускає й такий варіант, при якому кожний з обох розподільних ланцюгів комірок безпосередньо живиться від головної лінії з можливістю автоматичного перемикання при аварії лінії на живлення від генератора (напруження генератора в такому випадку повинно рівнятись напруженню лінії). Може бути застосований також і аварійний трансформатор, який знижує напруження в системі освітлення до 110 вольт; заземленням вторинної обмотки можна довести в довільній точці системи напруження до 55 вольт по відношенню до землі.

Для безпеки й захисту проводки були визнані найбільш придатними гумові кабелі замість трубок Бергмана, а для індивідуальних проводів—кріплення керамічними крилами.

Для залізобетонних сховищ в Англії застосовується оригінальний спосіб армірування (рис. 9). Армірування складається з кільцевих спіралей з пружинками *a*, які проходять у просторі між кожними чотирма суміжними нитками спіралі й прутиками *b*, що йдуть через примикаючі нитки. Перпендикулярно до прутиків *a* ставляться попарні прути *c*, що проходять по обох боках прутиків *b*. Додаткові прутики *e* проходять по осі спіралі між прутиками *c*. Описана арматура володіє надзвичайно великим опором проти сильних ударів авіабомб.

В Англії широко розповсюджені стандартні частини й деталі, необхідні для будування сховищ; залізобетонні плити для критих траншей і труби для збірних залізобетонних тунелів від 1,85 до 2,2 м, стандартизовані стальні вироби, як, наприклад, гнуті стальні листи, а також хвилясте залізо для тунелів, основою яким служать швелери, склепіння ж утворюється з листів.

Стандартні металеві двері для сховищ мають вагу 110—130 кг. В них пророблені скляні вікна. Ці двері ущільнені гумою, затисненою між відігнутим краєм залізного листа й привареним кутом. Більш міцні двері робляться з залізобетону й бронюються з обох сторін стальними листами. Важать вони від 250 до 350 кг.

Є також готові залізобетонні балки, спеціальна арматура для залізобетону, кришки для люків, вогнестійкі й хімічностійкі фарби, арміроване скло, спеціальна замазка, пластирі для заклеювання щілин у вікнах, глухі віконниці тощо.

З метою захисту будівлі від запалювальних бомб застосовується асфальт. Для цього перекриття стелі вкриваються шаром асфальту в 35 мм. Асфальт може протистояти термітній бомбі, що розвиває температуру в 3500°—4000°, достатню для пропалювання металевих листів товщиною в 5—8 мм. за 7—8 секунд.

Воюючі країни мають, а також будують підземні ангари, які являють надзвичайно великий технічний та інженерний інтерес. Тунелі підземних ангарів повинні мати великі перегони й надійні перекриття, повинні задовольняти всі вимоги збереження та обслуговування автомоторного парку і, крім того, бути старанно замаскованими.

Підземні ангари діляться на три типи (рис. 10). За типом *a* ангар міститься в горбі. На випадок недостатньої висоти горба в грунті передбачається залізобетонний матрац.

Тип *b* уявляє з себе ангар неглибокого залягання з залізобетонним матрацом над склепінням тунелю. Літаки виходять із такого ангара через похилий тунель за допомогою лебідки.

Тип *c* — такий ангар, який міститься досить глибоко під землею. Через те такий ангар не має залізобетонного матраца. Літаки потрапляють в ангар за допомогою ліфта. Така споруда являється більш складною й складається з наземного вестибюля, шахти й підземного сховища.

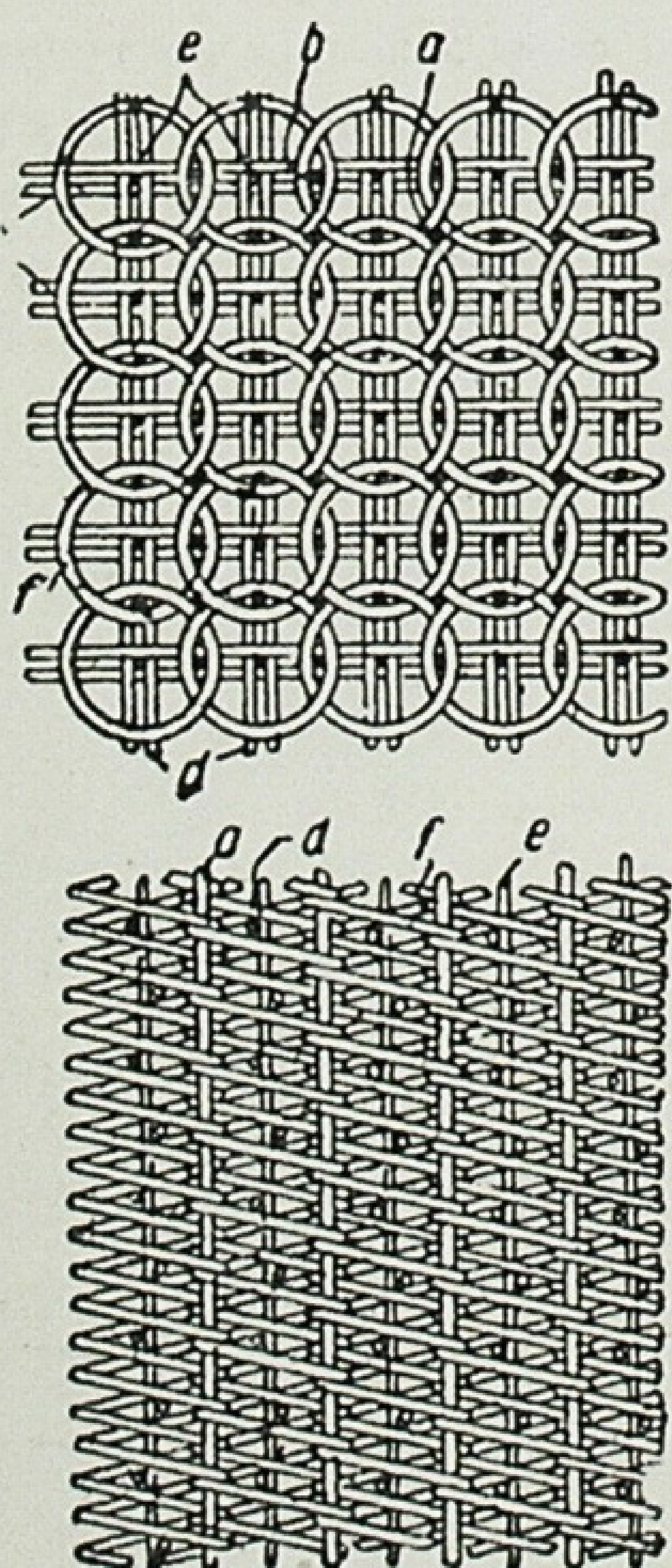


Рис. 9

Сховище захищено товщею грунту й залізобетонною обробкою. Обробка шахти має меншу товщину, ніж склепіння сховища: фундамент наземного вестибюля служить матрацом який захищає шахту. Наземний вестибюль невеликих розмірів має залізобетонну стелю; вхід до нього з метою маскування оформлений в вигляді котеджа чи нежитлової будівлі. Англійці вказують, що розміщення підземного ангара не обов'язково повинно бути зв'язаним з аеродромом; досить мати поблизу ангара злітно-посадочні смуги обмежених розмірів.

Для будування підземних ангарів більше всього підходять високі горби.

Коли підземний ангар призначається для гідролітаків, то рівень головки рейок у порталі ангарного тунелю розміщується на два метри нижче рівня води, тобто влаштовується гідроспуск в самому тунелі і цим досягається його маскування.

На рис. 11, 12 і 13 показані прийоми планіровок підземних ангарів.

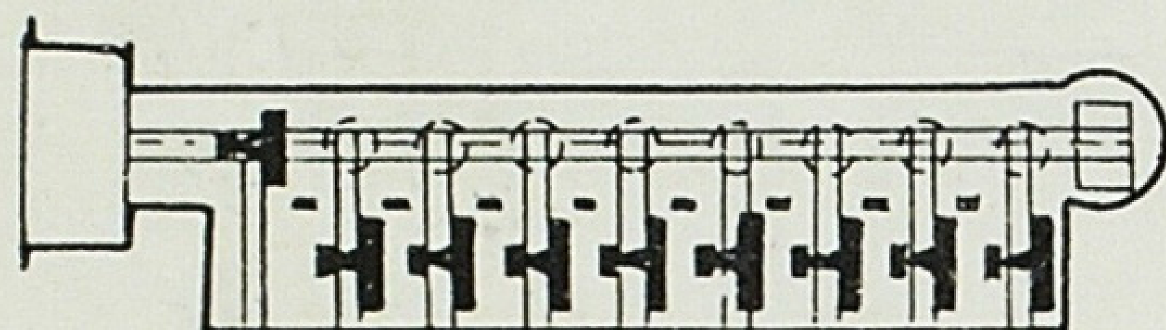


Рис. 11

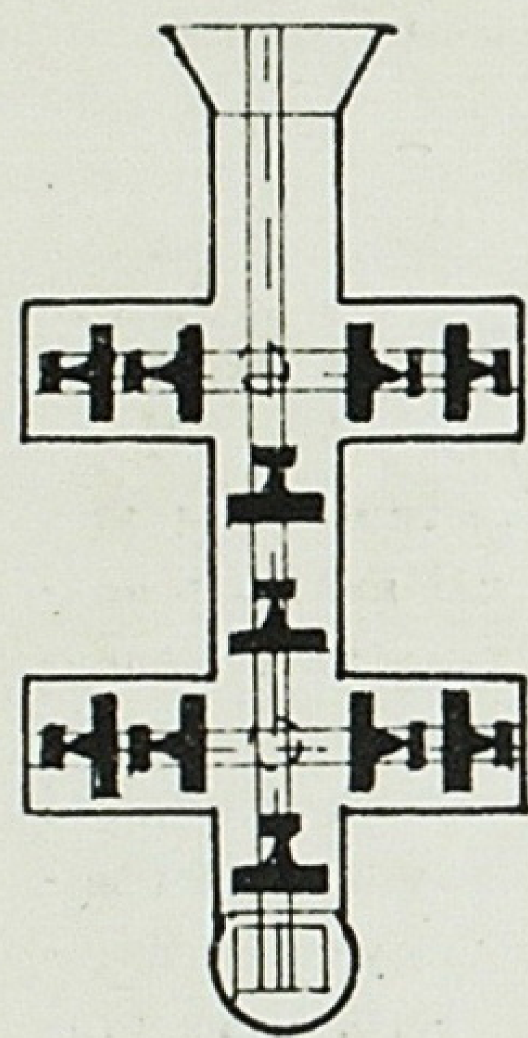


Рис. 12

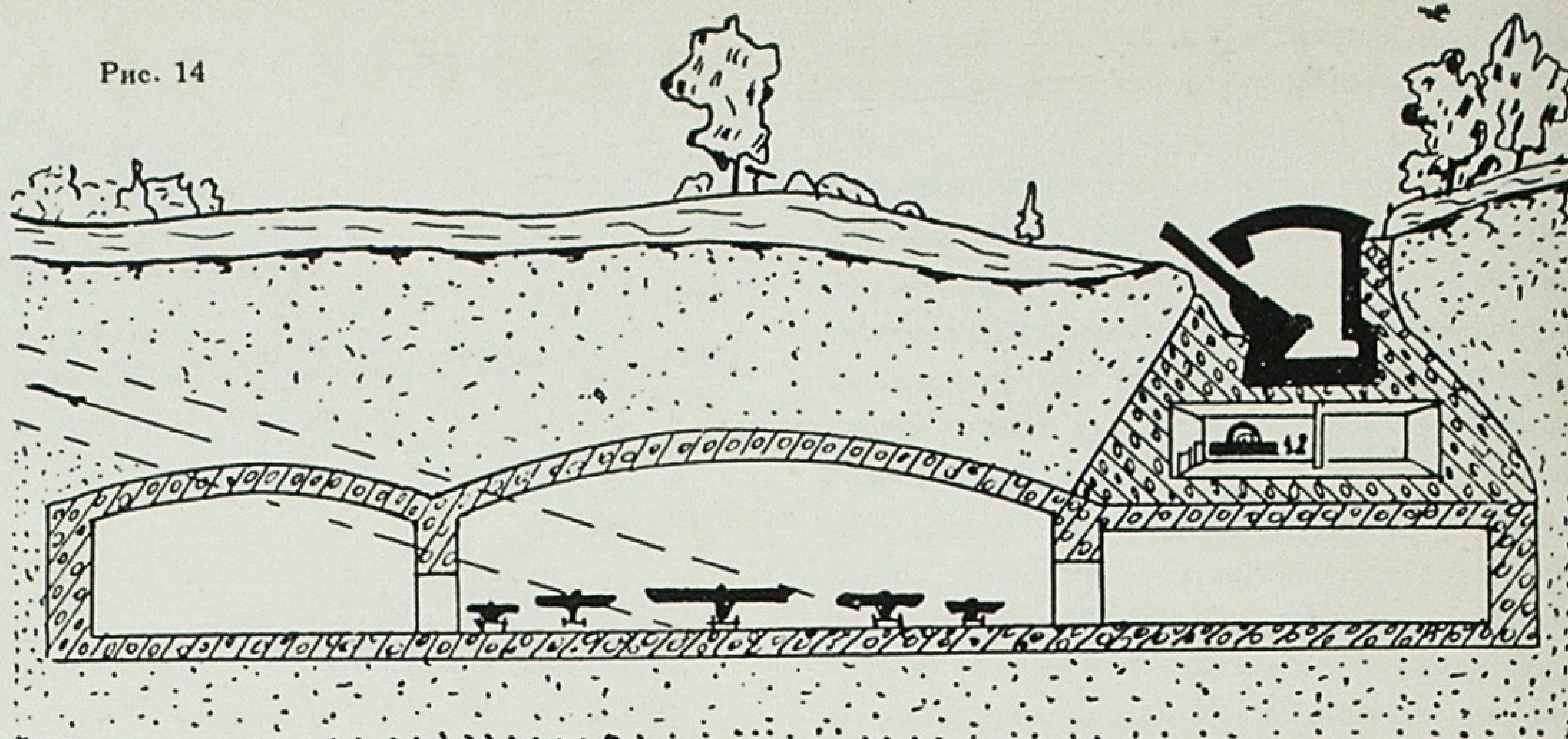


Рис. 14

На рис. 14 показаний підземний ангар, який має активний захист за допомогою зенітних гармат.

В підземних ангарах є майстерні, службові й побутові приміщення для льотного та обслужуючого персоналу, амуніційно-матеріальні склади тощо.

Тунелі для підземних ангарів розроблюються закритим способом.

Коли підземний ангар будується для гідролітаків, то грунт навантажується в шаланди з днищами, що розкриваються й використовуються для підсипки молу порта. Мол гідропорта має призначення захищати від морського хвилювання акваторій для літаків. Окремо розміщені підземні ангари для літаків не мають молів з метою маскування ангара. В такому випадку використовується пневматичний хвильолам, який складається з прокладених на достатній глибині труб діаметром 25—75 мм з отворами в 6—10 мм. В ці труби від компресійної установки подається стиснуте повітря, енергія якого поглинає енергію хвиль і тим самим порушує їх ритм. Перевага такого пневматичного хвильолама полягає в тому, що він повністю замаскований і приводиться в дію тільки на випадок необхідності.

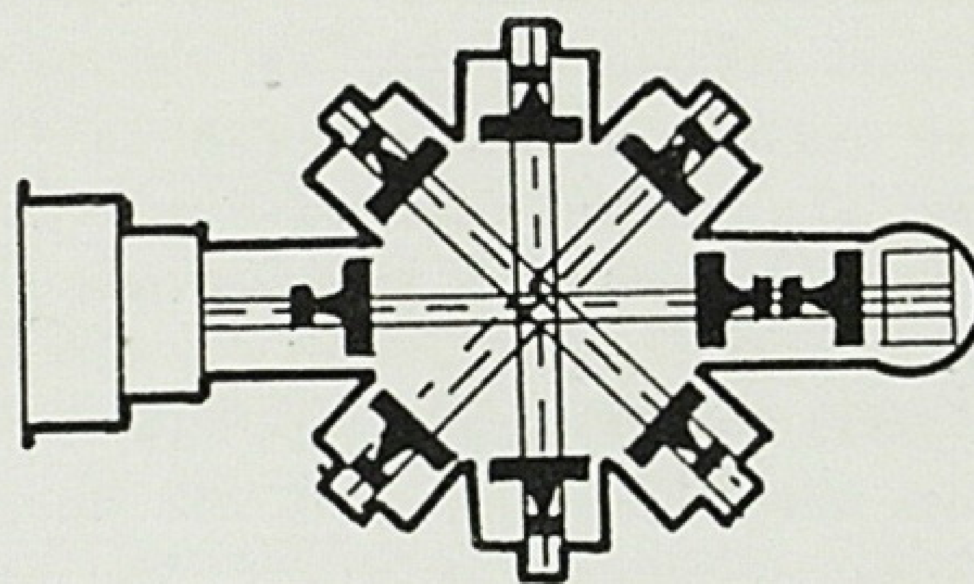


Рис. 13

Слід згадати, що на випадок потреби такі підземні ангари можуть бути використані так, як і сховища. При об'ємі ангара в 22.500 куб. м навіть при 10-процентному насиченні його в ньому вистачає повітря на 11 годин для 500 душ— важлива обставина на випадок газової атаки.

Згідно з американськими даними, вартість однієї підземної авіабази дорівнює 5—10 млн. доларів.

Нарешті відзначимо, що одним з орієнтирів для бомбардування промислових підприємств, зокрема, електростанцій, служать труби. З метою маскування в Німеччині збудовано ряд електростанцій і заводів без труб. В такому випадку димові гази з котлів поступають у повітропідогрівники, а звідти в електрофільтри, які розраховані на вловлювання 98% пилу. З електрофільтрів очищені гази викидаються помпами назовні без димових труб.

Тектоніка в архітектурі

В. Ф. Ціммерман

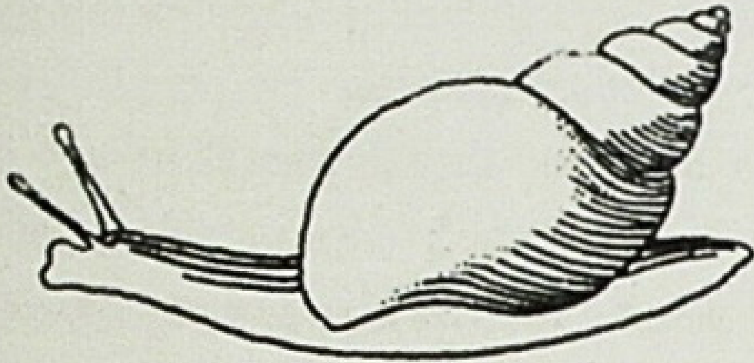


Рис. 1

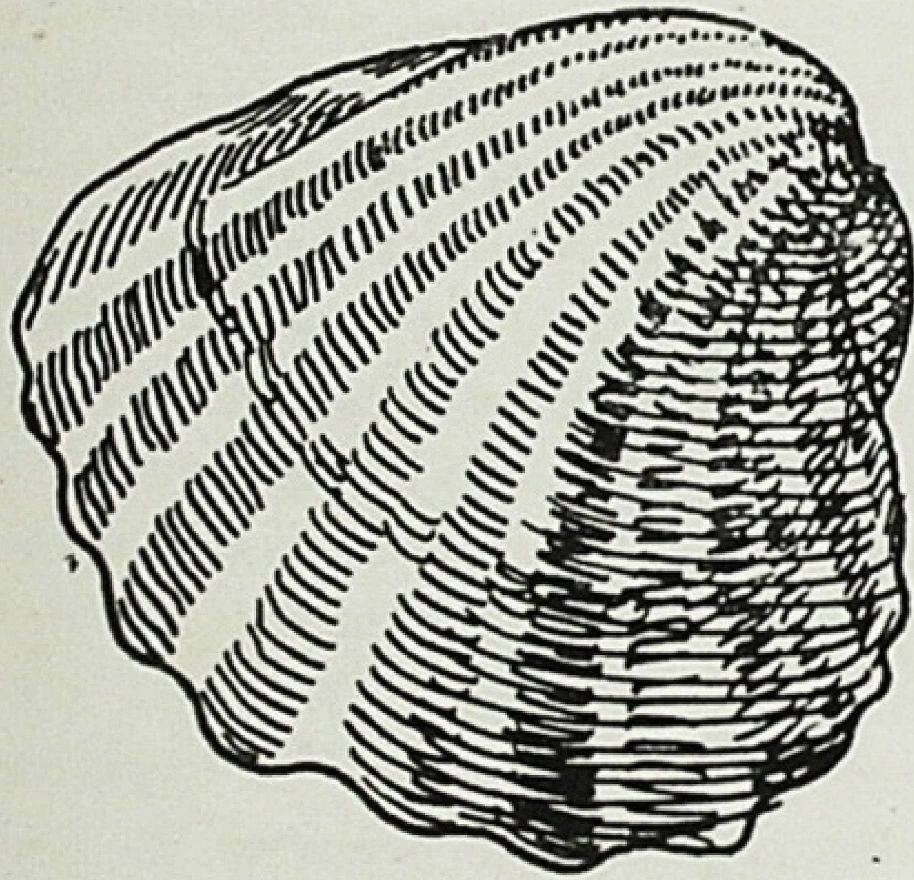


Рис. 2

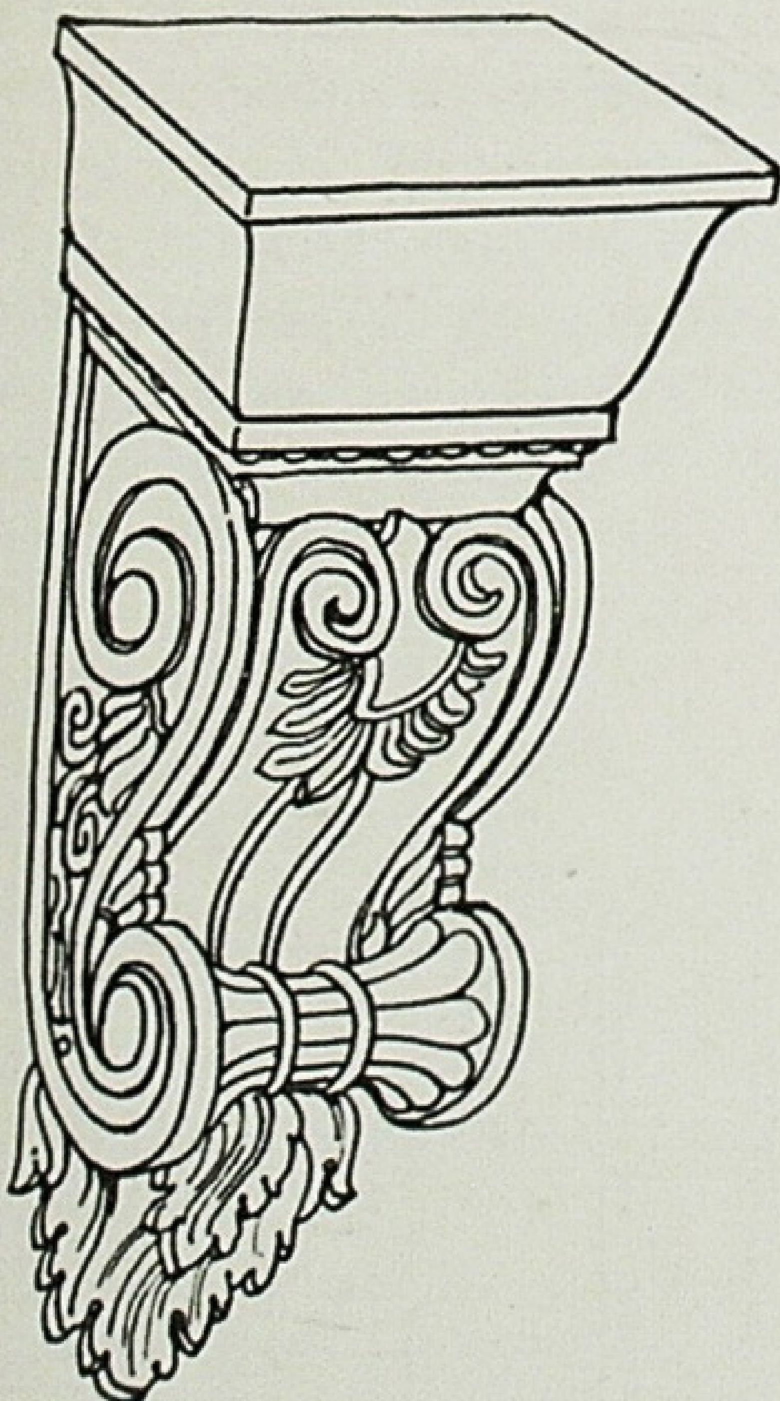


Рис. 3

Тектоніка—це учення про архітектурні символи, учення про закономірне перетворення будівної конструктивної форми в художню форму.

Архітектура являє собою мистецтво чистого винаходу; для її форм немає готових прототипів у природі; її форми є вільним витвором людської фантазії і розуму. На цій підставі її можна було б вважати найвільнішим образотворчим мистецтвом, якби вона не залежала від основних законів природи і, зокрема, від механічних законів матеріалів. Який би твір архітектури ми не взяли—перша і основна концепція його випливає з задоволення якоїнебудь матеріальної потреби, переважно для захисту від атмосферних умов, клімату і т. д. І оскільки такий захист можливий тільки в результаті поєднання таких матеріалів які нам дає природа, остільки ми примушені при складанні конструкцій суворо враховувати їх статичні і механічні закони.

Ця матеріальна залежність від природних законів і умов, залежність що існує скрізь і повсюди, надає творам архітектури особливого характеру необхідності, і вони є до певної міри такими витворами природи, які природа створила при посередництві наділених розумом і волею істот. Твори архітектури так само правдиво розповідають нам історію природи, людини, як корали і раковини розповідають про життя нижчих організмів, що колись населювали їх (рис. 1, 2).

Щоб прикрасити, для задоволення вродженого інстинкту посталу з однієї голої потреби і необхідності, матеріально-конструктивну форму, підняти її на рівень художньої форми, людина втілює її на основі наявних в природі образів. Перевагу людина віддає мотивам і образам з рослинного світу природи (рис. 3, 4).

Конструктивної форми простого, грубо обтесаного, здовженого паралелепіпеда практично досить, щоб підперти грецький антаблемент. Художньо ця форма не задовольняла високорозвиненого елліна, він шукав зразків у природі, які виразили б функції, виконувані опорою в будівному організмі. Так він створив образ

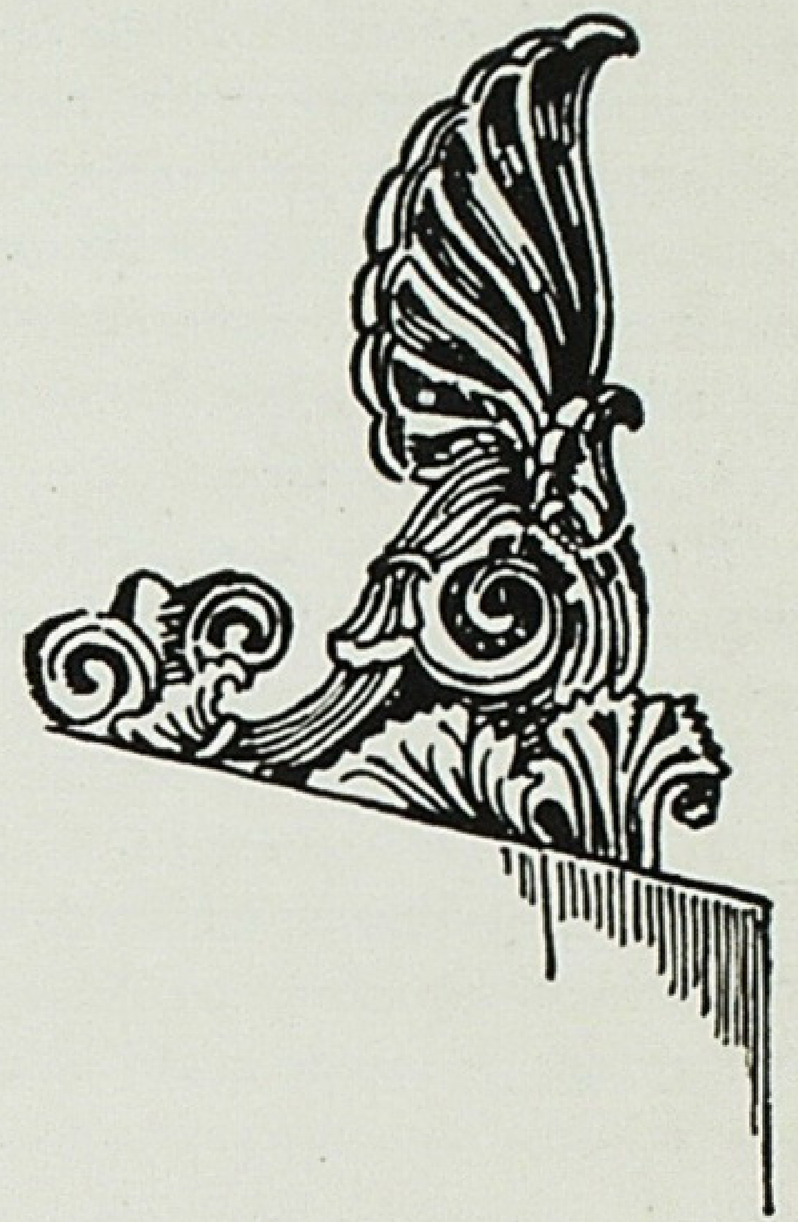


Рис. 4

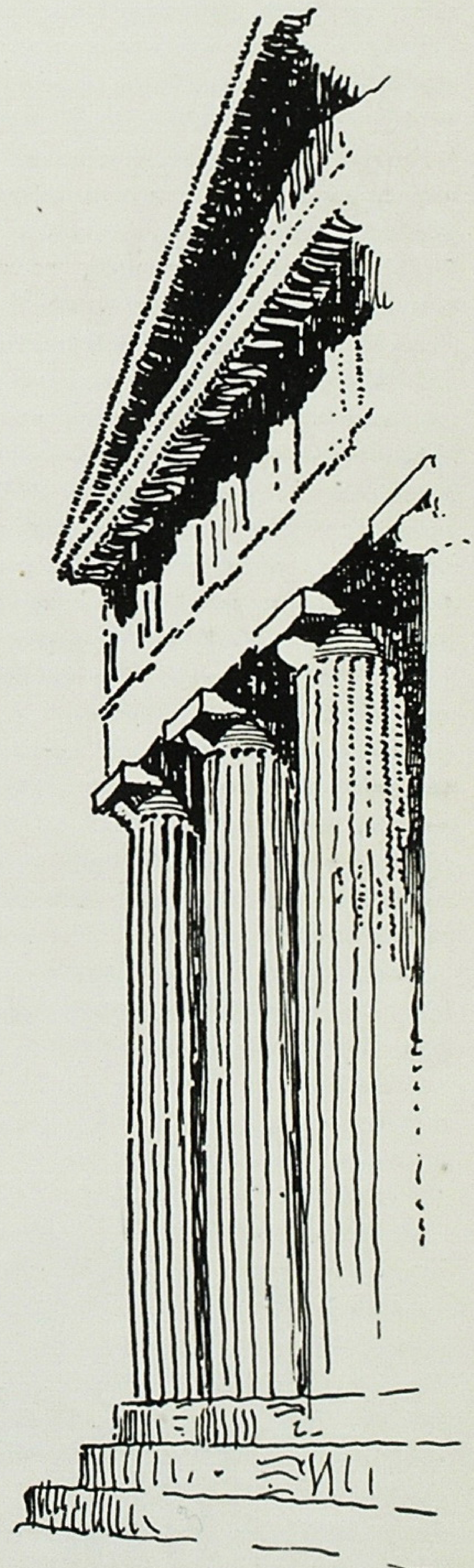


Рис. 5

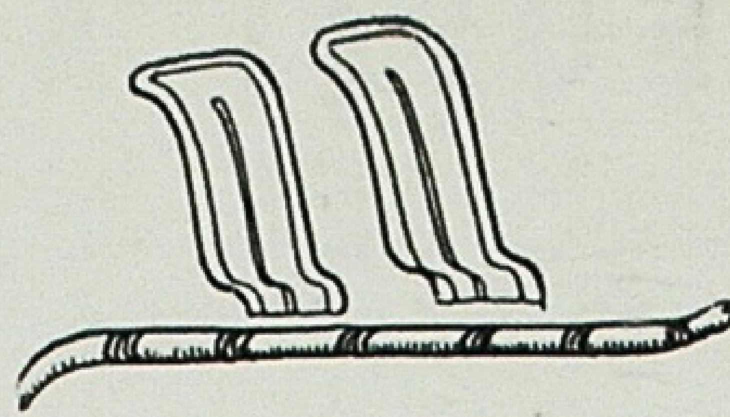
колони з її деталями. Цю закономірну побудову художньої виразності грецької архітектури вперше довів Беттіхер в своїй „Тектоніці еллінів" (рис. 5).

Своєю архітектурою греки створили образну мову форм тектоніки. Саме цією мовою форм і відрізняються твори греків від творів інших древніх народів і саме ця мова форм надає їх творам відбиток явищ, що наближаються до ідеалу.

Тільки грекам властиво було образно показати на аналогіях форм не тільки матеріально-статичну роботу окремого будівного елементу, а й взаємне пов'язання всіх частин в одне ціле. Єгіптяни в архітектурному орнаменті виражали тільки символіку культу, але ніколи вони не виражали статики своєї архітектури або пов'язання окремих частин в цілу статичну систему. Якщо етруски в цьому можуть бути прирівняні до греків, то це тому, що вони свої художні форми запозичали у греків, а разом з ними і грецькі назви, і удержали їх до часів Вітрувія, як termini technici (технічні терміни).

Грецький принцип, оснований на тому, щоб з допомогою художньої форми образно виразити матеріально-статичну роботу будівної конструкції, являє собою єдиний закон, за яким взагалі тільки й можуть бути створені тектонічні образи, які за своїм поняттям так само правдиві, як за своєю формою загальнозрозумілі: він має законну силу для всіх творів тектоніки від невеликого до найбільшого твору архітектури. В цьому законі не тільки показаний шлях для визначення форми,—він перепиняє шлях кожному і довільному „гранню в форму". Якщо кожна конструктивна форма оцінюється по роботі, яку вона виконує і художня форма є не що інше, як адекватне (відповідне) образне уявлення (вираз) цієї, роботи, то такий взаємний зв'язок є критерій для безперечної оцінки обох форменних елементів, який запобігає суперечностям між формою і змістом.

Усвідомлення цього закону наводить думку на винайдення нових образів і знищує беззмістовне схематичне наслідування античним формам, що дійшли до нас, та застерігає нашу архітектуру від суперечливих формоутворень.



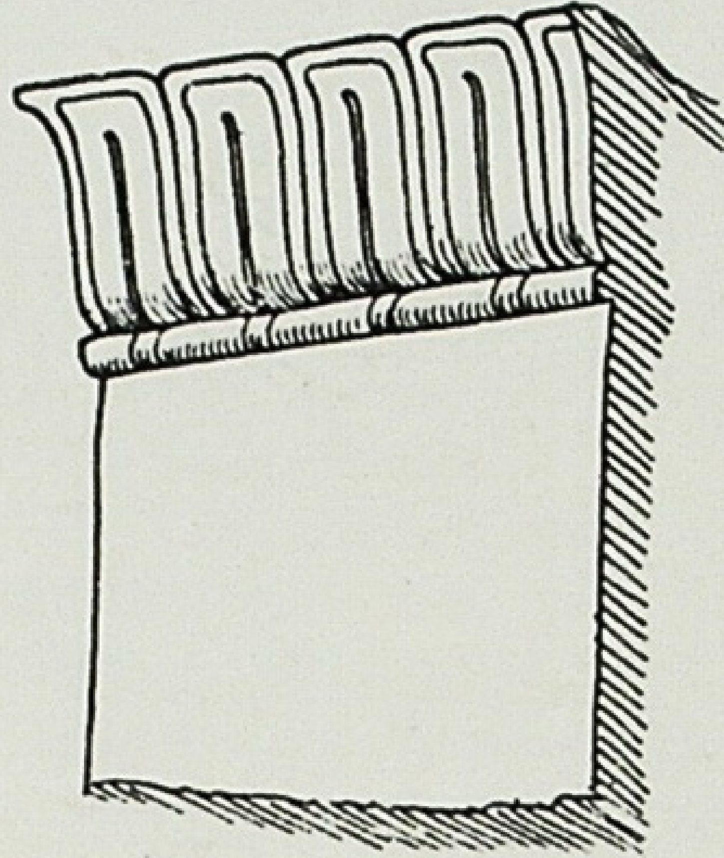


Рис. 7

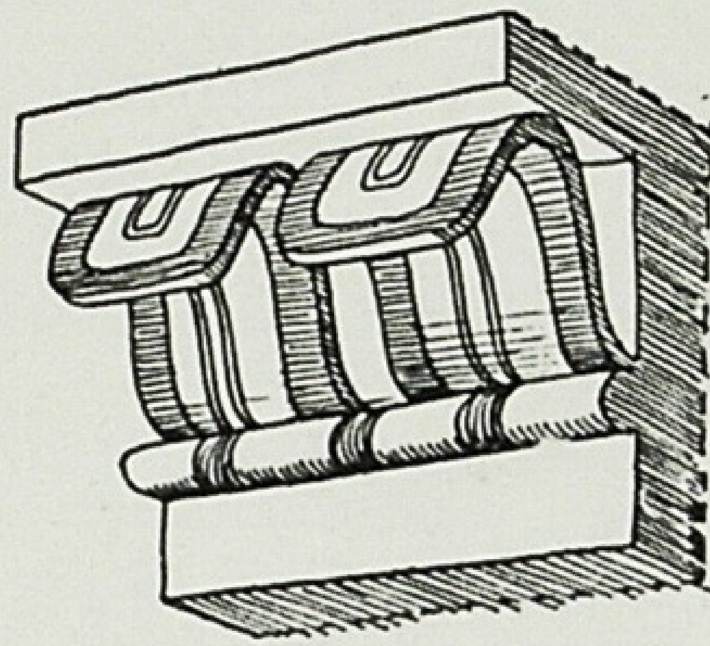
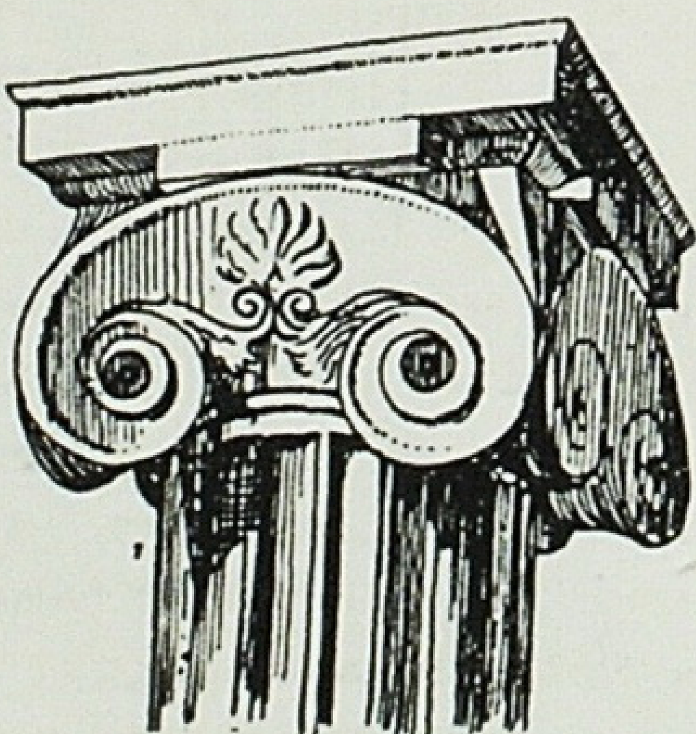


Рис. 8

Рис. 9

Рис. 6



Можна навести багато позитивних і негативних прикладів з нашої сучасної радянської архітектури, з яких ясно видно, наскільки правильно і неправильно наші архітектори розуміють логіку архітектурних символів античної, зокрема, грецької архітектури. Як часто видно, що руйнується зміст антаблементу. Ми бачимо фриз, бачимо карниз, що завершує його з головного характерного елементу-архітрава немає; тим часом в античній архітектурі швидше немає фризу, але архітрав—основна частина всякого антаблементу, завжди є (див. антаблемент портика каріатид Ерехтейона).

В той же час греки не завжди додержували суворого шаблону і дуже вільно трактували архітектурні символи. Як, наприклад, дуже вільного розуміння форм самими греками, можна вказати на таке: той самий Іктін, який керував будівництвом Парфенона в афінському акрополі, безпосередньо після цього будує храм Аполона в Бассах (Фігалія), який не знає собі рівного в відступах від прийнятих форм. Особливо це видно, в спорудженні капітелей і колон. Не зважаючи на це, закони тектоніки додержані і закономірний зв'язок між формами й змістом не порушено (рис. 6).

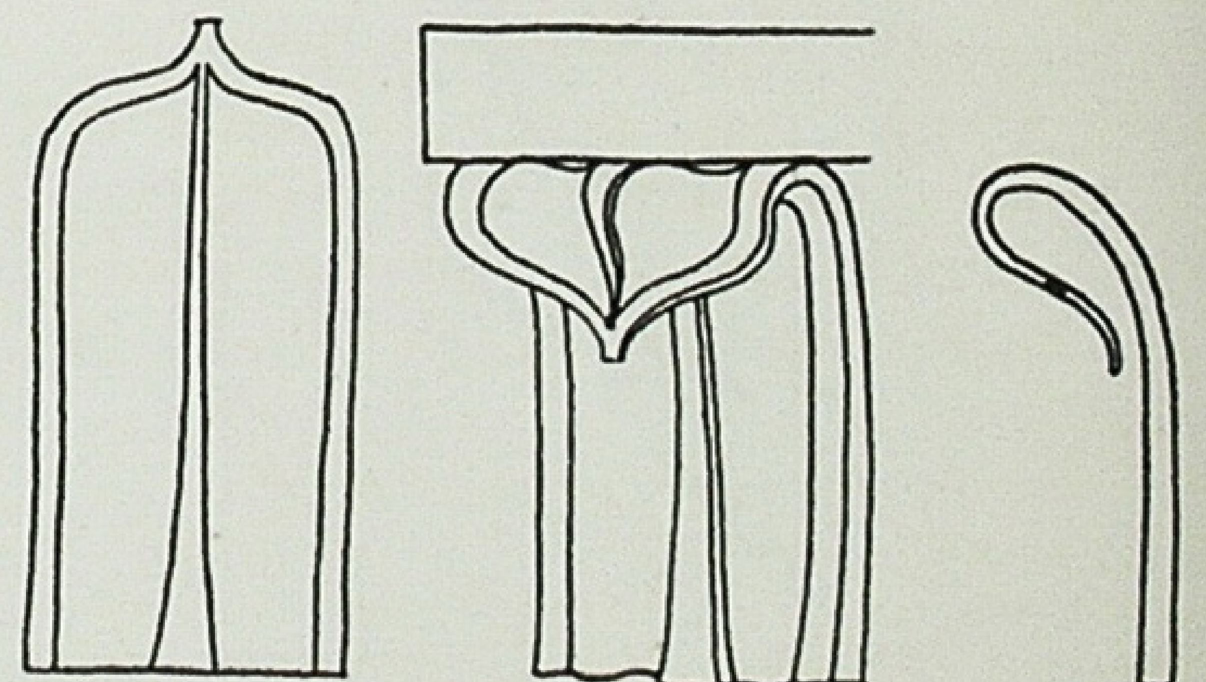
Щоб будівну деталь піднести на рівень художньої форми, треба ще окремо виразити її призначення мовою форми. Тільки мовою форми будівна деталь говорить про своє завдання, яке вона виконує, тільки з допомогою художньої форми вона індивідуалізується, застосовується, в тому взаємовідношенні і в тій властивості, якими її наділив архітектор.

Можна навести певний приклад: опора (колона) після наданої їй художньої форми, може бути використана тільки як колона, а не як балка,—художньо ж виражена балка може бути тільки балкою, а не колоною. Так само неможливо поставити колону перевернутою. Щоб виразити роботу архітектурної деталі, потрібні осмислені образи, які нам дають уявлення про заховані в матерії діючі сили. А щоб ці образи були всім зрозумілі вони не можуть бути вибрані художником випадково і довільно. Для того, щоб вони утворили всім зрозумілу мову форм, потрібно, щоб вони були взяті з середовища, що безпосередньо оточує людину. Далі, форма, при перенесенні на конструктивний елемент, повинна виражати те саме, що вона виражає в повсякденному житті. Ці осмислені образи або символи виступають як художня прикраса, як орнамент, і одночасно є й самою суттю художнього виразу.

Розгляньмо для прикладу деякі з таких символів, взятих з природи. Якими принципами керувались греки, вибираючи і застосовуючи такі символи?

Поперше, вони переносили копію природного зразка, що являє аналогію зо-

Рис. 10



бражуваного предмета, не з усіма випадковими деталями, а відкидали все, що було зайвим для втілення ідеї.

Подруге, вони відступали від оригіналу в тих його деталях, які могли зменшити ясність символу; з'єднували між собою такі частини організму, яких було досить для того, щоб виразити ідею, і в той же час вважали непотрібним копіювання першообразу в усіх його деталях, бо це тільки збивало з правильного шляху. Ніжку стільця, наприклад, зображували в вигляді ноги тварини, щоб показати вертикальність і рухливість її.

Другий приклад: натуральні барви наслідуваних предметів змінювались, застосовувались умовні кольори, крім тих випадків де колір зразка сам собою являв аналогію, яку відшукували. В усіх інших випадках натуральний колір предмета допускав би подвійне тлумачення, наприклад, фарбування листків кімація або ехіна зовсім інші кольори, ніж природні листки.

Потретє, вони відходили від матеріалу першообразу так само, як від матеріалу будинку, якщо це було потрібно для ясності виявлення художньої ідеї.

Завдяки такому відходові було можливо з образів ніжних листків створити символ „кимація" (cymatium), який є одним з найважливіших символів в архітектурі і який включає в себе ідею завершення, сприйняття і конфлікту між двома силами[1].

Кожному архітекторові відомі форма „гуська", „каблучка", „четвертного вала" і т. д., що являють собою не що інше, як різновидності „кимація" або „кими".

„Кима" — слово грецького походження. Воно означало хвилю або гребінь хвилі, тобто кимацій зображує собою момент перегину і нахилу кривої; на дорійському кимації цей рух показано найяскравіше.

Приймаємо схему вертикально поставленого листка з любим природним профілем. Хай листок має сильні краї і ребро по своїй осі. Ряд таких листків прикріплюємо стрічкою до вільно лежачого і зверху нічим не обтяженого структурного елементу й одержуємо символ вертикального положення, вільного закінчення його (в звичайному розумінні „гуськ") (рис. 7).

Прикрашений таким символом конструктивний елемент ніколи не може бути використаний інакше, як в вигляді необтяженої архітектурної деталі. Як приклад можна назвати симу (карнизний „гуськ") дорійського фронтону (рис. 8).

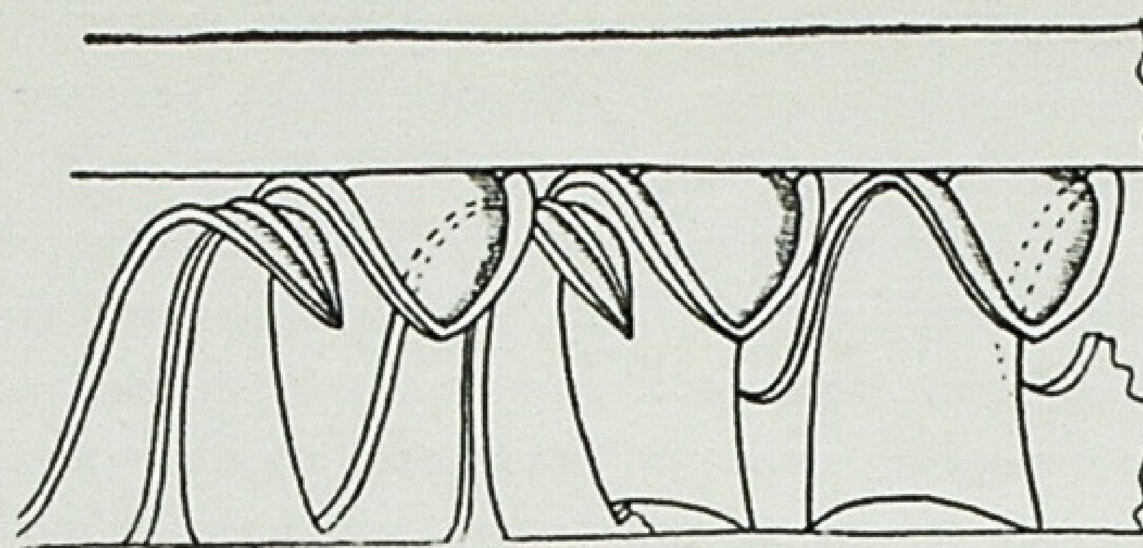


Рис. 11

Простежмо дальшу зміну положення листків.

На ряд листків, який ми розглядаємо, покладімо зверху плиту (абаку). Після цього листки будуть трохи згинатися вперед (рис. 9).

При більшому обтяженні листки своїми кінцями ще більше зігнуться.

Можна собі уявити два ряди листків, розташованих один за одним, але це не змінює характеру кривої, що утворюється в результаті обтяження (рис. 10, 11).

Легко уявити собі, що з допомогою цього символу можна було одержати ідеальну і дуже точну шкалу відношень, з допомогою якої можна було уявити образно, як одна конструкція обтяжена іншою, або, навпаки, як одна частина конструкції робила опір тискові іншої.

Цей символ давав змогу показати і відтінити реальні сили і пропорції голих структурних елементів у такому вигляді, в якому цього вимагало художнє почуття.

Символ дорійського кимація, який є одним з найвиразніших з усіх подібних символів, на жаль, не був сприйнятий наступними епохами і стилями.

Символізовані листки як на цьому, так і на інших подібних архітектурних елементах, зображувались тільки живописом умовними кольорами (червоний і синій, обрамовані золотими смужками, проміжки зелені).

Криві обриси профілів виконувались від руки; механічне конструювання кривих на грецьких монументах було неможливе.

Повернімося ще раз до ряду обтяжених листків і простежмо, що буде з листками, коли ми цей ряд обтяжимо ще більше.

У певний момент листки надламаються або станеться сильне згинання при великій опірності, що залежатиме від того, як вибрано товщину і ребра прийнятих листків (наприклад, листки водяних рослин) і звисаючі частини закриють частини листків, що лежать нижче. В цій стадії вони утворюють той профіль, який спостерігаємо в дорійських капітелях і інших подібних архітектурних елементах. Вони завжди прикрашені тим орнаментом, який ми називаємо „іоники", або „ови", перша схема яких була утворена з аналогії водяних листків, які своїми зігнутими кінцями повертаються до нижнього кінця (корінця) і в профілі утворюють опуклу криву. Грецька назва цього елементу за Вітрувієм „ехін" (рис. 12).

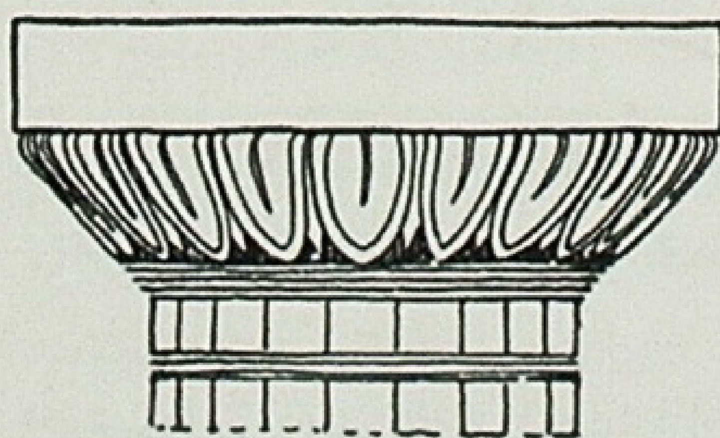


Рис. 12

До появи „тектоніки" ехін не був визнаний, як кимацій, тому ніхто і не розгадав зміст його форми; на цій підставі ніхто не пробував у пам'ятках шукати сліди живопису, які могли б розкрити його суть. Навіть після пояснення форми ехіна, як кимація, ця форма, як така була взята під сумнів, бо до того часу в жодній грецькій пам'ятці не було знайдено аналогії ехіна; скептиків не вдавалось переконати такими прикладами, як капітелі каріатид, де ясно виражені символи кимація.

Тільки після того, як було знайдено цілий рисунок кимація на капітелях храму Тезея в Афінах з рештками живописного забарвлення, поняття ехіна як кимація встановлено остаточно.

Потрібно ще додати, що дуже сумнівно, щоб у грецькому (елінському) і римському мистецтві спало кому на думку ехін представити в вигляді кимація реально, саме так, як ми його звикли бачити (наприклад, у вигляді іоників (овів) на капітелі римсько-дорійської колони), якби він не перейняв форму розфарбованого ехіна від греко-дорійської колони.

Цей приклад є одним з важливих доказів збереження в римських традиціях форм, які нібито зникли з грецької архітектури.

Можна навести приклади з практики нашої радянської архітектури, де архітектурні символи іноді розуміються неясно і тому форми не виражають змісту тектонічної побудови архітектурної композиції. Візьмімо такий конкретний приклад, як фасад Будинку архітекторів у Москві, наведений в журналі „Архітектура СССР" (березень 1940 р.). Головний фасад цього будинку, як показано на стор. 25 журналу, завершується прекрасним антаблементом. Але на чому лежить цей антаблемент? На чотирьох вертикалях, які зовсім нічого спільного з опорами або їх символами не мають. Це просто наличники або рамки трьох полів, на які розчленена або розбита стіна. Безперечно, що антаблемент тут повинен бути чимсь підтриманий; хай це будуть тонкі вертикалі, але вони повинні являти собою опору. В усякому разі форма символу,

[1] Поняття конфлікту: конфлікт з'являється там, де стикаються два різних архітектурних елементи і вступають в певні співвідношення і активну взаємодію. Наприклад, тиск архітрава на капітель, опирання фризу на архітрав тощо.

яку обрав автор фасаду, не відповідає ні своєму місцю, ні положенню.

Навпаки, три вікна фасаду символічно добре виражені. Архівольт має надійну опору і контраст цих опор ще більше виступає в результаті неясності опирання антаблементу будинку.

На стор. 28 того ж журналу показано антаблемент. Придивившись до окремих профілів цього антаблементу, ми побачимо, що, не зважаючи на очевидне уважне вивчення автором не одного десятка пам'яток архітектури, він не помітив деяких дуже важливих моментів суті такого важливого символу, як кимацій (каблучок) і гуськ (різновидність загального поняття кимація).

Символ кимація завжди представляється прив'язаним або прикріпленим до кам'яної основної структивної форми з допомогою стрічки (намисто, жемчужник тощо), якщо не рельєфно, то живописно. Цих стрічок-символів зовсім немає на карнизі.

Зовсім нелогічна і незрозуміла наявність форми гуська (!!!) при переході від фризу до карнизу.

Цей профіль (гуська) є символ вільно закінчуваного, нічим необтяжуваного структивного елементу, чого в даному місці немає, бо він над собою має всю карнизну плиту дуже складного профілю.

Вже один цей приклад показує, як принципіально важливо тектонічно з допомогою символів виразити побудову композиції фасаду.

Зачеплені в цій статті проблеми висвітлюють тільки деякі основні питання тектоніки, але показують, як знання тектоніки класичної архітектури дає нам змогу правильно виражати архітектурну думку і логічно будувати композицію.

Про заходи до поліпшення продукції художньої промисловості

Українське правління Спілки радянських архітекторів звернулося до ЦК КП(б)У і РНК УРСР з доповідною запискою в питанні про необхідність здійснення цілого ряду конкретних заходів для поліпшення продукції художньої промисловості. Ці пропозиції розроблені в результаті нарад з питань художньої промисловості на Україні, що їх недавно провело правління.

Основні причини незадовільної художньої якості значної частини продукції української художньої промисловості, як відзначається в записці, полягають переважно в дефектах організації виробництва цієї продукції, відсутності уваги до постачання підприємствам і промисловим артілям необхідного устаткування і доброякісної сировини, в слабкості художнього керівництва і в незадовільному стані підготовки кадрів для художньої промисловості.

Республіканська і обласні ради при управліннях в справах мистецтв

З метою посилення державного керівництва в художній промисловості правління Спілки радянських архітекторів вважає за потрібне встановити при Управлінні в справах мистецтв при РНК УРСР і при обласних управліннях в справах мистецтв республіканську та обласні ради в справі художньої промисловості. При відповідних наркоматах і в складі галузевих головних управлінь потрібно, на зміну існуючого порядку, організувати художні ради для загального керівництва, затвердження проектів і зразків та визначення правильного напряму в роботі кожної галузі художньої промисловості Більшість в художніх радах повинна бути забезпечена за авторитетними працівниками мистецтв (художники, скульптори, архітектори, майстрі народної творчості і ін.).

Посади головних художників

При головних управліннях відповідних наркоматів і при Укрхудожпромспілці, а також на підприємствах художньої промисловості повинні бути встановлені посади головних художників або художників - інструкторів. Головний художник повинен мати право дійового контролю над художньою якістю продукції. Художники, що працюють в художній промисловості, повинні мати змогу творчої, науково-дослідної та експериментальної роботи; для цього повинні бути організовані відповідні лабораторії.

З метою підвищення відповідальності і стимулювання праці творчих працівників в художній промисловості потрібно ввести авторське право художника-прикладника на його зразки. Для кращих майстрів художньої промисловості бажано встановити звання народного майстра, що надавалося б постановою Верховної Ради УРСР.

Зміна організаційної структури Укрхудожпромспілки

Значно повинна бути змінена і організаційна структура Укрхудожпромспілки, яка охоплює основну масу народних промислів УРСР. Укрхудожпромспілка, що об'єднує близько 115 різних артілей, в яких працює майже 80 тисяч чоловік, повинна бути вилучена з відання Укоопромради і мати більше самостійності в своїй роботі. Відсутність середньої ланки між Укрхудожпромспілкою та її артілями негативно позначається на якості керівництва сіткою художніх промислів, а тому потрібно створити в системі Укрхудожпромспілки обласні й міжобласні організації. Одночасно на Укрхудожпромспілку треба покласти обов'язок вжити заходів до відродження і розвитку деяких забутих художніх промислів, як, наприклад, різьба по дереву тощо.

Заходи в виробничій галузі

В галузі суто виробничій правління СпРАУ визнає за потрібне вжити заходів до посилення виробництва і заготівлі поливи, емалі та доброякісних барвників, в яких відчувається гостра недостача, а також до забезпечення промислів високоякісною глиною, каоліном і хімікаліями.

Про продукцію мебльової промисловості

Особливу увагу слід звернути на ліквідацію відставання якості мебльової промисловості. Наркомліс і органи промкооперації повинні організувати масовий випуск гарнітурів меблів, апробованих художньою радою, з урахуванням типів і габаритів житлових та громадських будинків. Наркоматові текстильної промисловості і органам промкооперації треба

переглянути номенклатуру декоративних меблььових тканин. Слід припинити виробництво тканин з застарілими, антихудожніми рисунками.

До створення в Києві Художньо-промислового музею

З метою піднесення художньої промисловості України до належного рівня, українське управління Спілки радянських архітекторів висунуло пропозицію створити в Києві Художньо-промисловий музей, в якому повинні бути сконцентровані фонди виробів художньої промисловості, що тепер розміщені в різних музеях. Одночасно слід організувати періодичні звітні виставки нової художньої продукції різних підприємств.

Підготовка кадрів

Щоб ліквідувати безсистемність і паралелізм в підготовці кадрів художньої промисловості, потрібно керівництво художньо-промисловою освітою на Україні зосередити в Управлінні в справах мистецтв при РНК УРСР.

Для підготовки художників-прикладників, що обслуговують будівництво, потрібно розширити шкільну сітку в цій галузі. З цією метою Управлінню в справах трудових резервів при РНК УРСР потрібно організувати нові ремісничі школи. з живописно-малярського і альфрейно-левкасного мистецтва, з ліпки, мозаїки і кераміки, різьби по каменю і дереву, метало-пластики і штампівної справи.

Крім того, Українське управління СпРА вважає за потрібне організувати на Україні 3 – 4 галузевих середніх художніх школи для підготовки кадрів художників-інструкторів і насамперед відновити школи художньо-прикладних мистецтв, що існували до 1930 р. в Миргороді, Кам'янець-Подільську тощо.

Зважаючи на велике значення в підготовці кадрів Львівської художньо-промислової школи, яка є вищим навчальним закладом, що має в своєму складі 6 факультетів (живописний, скульптурний, текстильний, графічний, інтер'єрний і керамічний), правління СпРАУ вважає необхідним, щоб Управління в справах мистецтв при РНК УРСР звернуло увагу на створення умов, які забезпечували б нормальну роботу школи і високоякісну підготовку спеціалістів, зокрема на забезпечення школи відповідним приміщенням.

ХРОНІКА

Проектування колгоспного будівництва

За останній час Українське правління Спілки радянських архітекторів, спільно з заінтересованими наркоматами, організували ряд конкурсів на проекти різних об'єктів колгоспного будівництва. Всі конкурси мають завдання дати типові, найбільш раціональні і економічні рішення, розраховані на застосування місцевих будівних матеріалів і використання в будівництві досвіду колгоспного села.

Конкурс на проект колгоспних дитячих ясел і амбулаторій

Цей конкурс оголосило Українське правління СпРА з доручення Народного комісаріату здоровохорони УРСР. Програма конкурсу передбачає проектування дитячих ясел на 25 і на 40 дітей та сільської амбулаторії з пропускною здатністю в 40 одвідувань на день.

В загальному комплексі приміщень дитячих ясел, передбачених проектним завданням, крім прийомних, дитячих кімнат для „грудняків" і „повзунків" та для підгрупи середніх і старших дітей і, звичайної для ясел, групи обслужних приміщень, передбачаються: тамбури вхідний і внутрішній (біля виходу на веранду), бокс для тимчасової ізоляції захворілої дитини, туалетна, засклена веранда з виходом в сад і ін.

В складі колгоспної амбулаторії проектне завдання передбачає: чекальню-реєстратуру, кабінет лікаря, перев'язувальну, зуболікарський кабінет, аптечний пункт, ряд окремих кімнат для дитячої консультації і квартиру лікаря.

За кращі проекти, за рішенням жюрі, будуть видані такі премії: за дитячі ясла на 40 дітей – 2000 крб. (1 премія), 1500 крб. (2 премія) і 1000 крб. (3 премія); за дитячі ясла на 25 дітей—1500, 1000 і 750 крб.; за амбулаторію на 40 одвідувань на день—1000, 750 і 500 крб.

До складу ради жюрі конкурсу входять: заступник наркома здоровохорони УРСР Т. Я. Калиниченко (голова), проф. архітектури П. Ф. Альошін, нач. відділу капітального будівництва Наркомздоров'я УРСР Л. М. Бичуч, проф. архітектури А. М. Вербицький, проф. архітектури В. І. Заболотний, заслужений діяч мистецтв проф. В. Г. Кричевський, архітектори М. І. Гречина, С. А. Татаренко, П. Ф. Костирко, доктор Сує́тін і ін.

Конкурс на проект колгоспного клубу

Небувалий ріст культурного рівня колгоспного села викликає велику потребу в спорудженні на селі будинків культурно-освітніх установ, зокрема, колгоспних клубів. Відповідно до цього Спілка радянських архітекторів УРСР, спільно з Наркоматом освіти УРСР, оголошують український конкурс на проекти колгоспних клубів з залами на 200, 300 і 450 глядачів.

Серед інших моментів проектне завдання конкурсу передбачає застосування як у зовнішньому, так і у внутрішньому архітектурному оформленні колгоспних клубів, елементів української народної творчості.

Крім залу глядачів з сценою, в приміщенні колгоспного клубу передбачається гардеробна, фойє, кіноапаратна на дві звукових установки, кімнати для артистів, дві кімнати для бібліотеки, кімната для радіовузла, для занять гуртків тощо.

За цим конкурсом передбачено 9 премій (від 2000 крб. до 750 крб.).

До складу жюрі конкурсу входять: нарком освіти УРСР С. М. Бухало (голова), відповідальний секретар правління СпРАУ Г. В. Головко, заслужений діяч мистецтв проф. В. Г. Кричевський, проф. архітектури А. М. Вербицький, архітектори П. Г. Юрченко, М. В. Холостенко, Й. Ю. Каракіс і ін.

Організація конкурсу на проекти типового колгоспного житла

Організований Спілкою радянських архітекторів УРСР конкурс на проектування типового колгоспного житла передбачає три типи житлових будинків колгоспника: двохкімнатний будинок на одну сім'ю з кухнею-їдальнею, передньою з тамбуром і кладовою; трьохкімнатний будинок на одну сім'ю з кухнею-їдальнею, передньою і кладовою; однокімнатний будинок на одну сім'ю з перспективою дальшого роз-

ширення його і добудови. В будинку цього типу, крім кімнати, передбачено кухню-їдальню, передню з тамбуром і кладову.

За завданням стіни запроектованих будинків повинні бути цегляні (під розшивку швів), або з інших місцевих матеріалів, наприклад, дерев'яні каркасні, саманні, глинобитні, вальковані і ін.

На садибі, що орієнтовно дорівнюватиме 0,5 га, намічається розмістити приміщення для тварин, птиці, дров і для зберігання продуктів, овочів тощо, погріб і надвірну вбиральню.

Підлога в будинках всіх трьох типів дерев'яна (дошки), покрівля черепична, етернітова або глиносолом'яна.

За кращі проекти кожного з трьох типів житла передбачено 6 премій, а саме: перший тип—від 1000 до 500 крб, другий тип—від 1200 до 750 крб., третій тип—від 1500 до 1000 крб.

Впорядкування Бульвару ім. Шевченка в Києві

Київський бульвар ім. Шевченка з його чудовою алеєю пірамідальних тополь—одна з красивіших вулиць Київа. За останні роки проведено ряд заходів, які значно прикрашують благоустрій цієї магістралі—заасфальтовано шляхи по сторонах бульвару, поповнені тротуари, зроблено нові квіткові насадження, подекуди змінено об'єкти архітектури малих форм.

Проте в деяких ділянках своїх бульвар ще залишається погано впорядкованим, а подекуди навіть створює враження занехаяності. Погано відбивається на стані бульвару відсутність огорожі, яку зняли в 1936—37 рр. Тепер київський міськомгосп вирішив, очевидно, серйозно зайнятися цією перлиною зелених насаджень Києва, й, зокрема, спорудити на всьому протязі бульвару нову, красиву й архітектурно оформлену огорожу з чавуну.

Нещодавно Київське обласне правління Спілки радянських архітекторів спільно з Київкомунпроектом провели конкурс серед київських архітекторів на проект огорожі, входів і освітлювальних колон бульвару.

На конкурс було подано 20 проектів. Першу премію одержали молоді архітектори Копоровський і Благодатний. Друга премія присуджена також молодим, що щойно закінчили ВУЗ, архітекторам Маліновському та Рахлеву. Проект архітектора-орденоносця Тація, поданий на конкурс під девизом „Катерина", одержав 3-ю премію. Другий проект архітекторів Маліновського і Рахлева, поданий під девізом „Золотий диск", рекомендований жюрі до придбання.

Будівництво в Вінниці в 1941 р.

В зв'язку з організацією Вінницької залізниці і створенням у Вінниці Управління залізниці, в 1941 р. тут починається велике будівництво житлових будинків, школи, поліклініки і дитячого садка.

Вже звтверджено проект житлового будинку на 70 квартир. Цей будинок споруджуватиметься на головній магістралі Вінниці—на розі проспекту ім. Коцюбинського і вул. Ворошилова. Він оформлюватиме головний майдан міста. Будинок чотирьохповерховий з п'ятиповерховою наріжною частиною. Скомпонований він з типових секцій, по чотири квартири на одні сходи в кожному поверсі (автор—архіт. Л. А. Черленковський). В будівництві передбачено застосування швидкісних методів: почавшись в квітні цього року, це будівництво провадитиметься так, що частина квартир буде здана в експлуатацію вже в цьому році.

В районі вокзалу для службовців і робітників управління залізниці споруджується робітниче селище з 12 будинків по 8 квартир у кожному. Крім житлових будинків, у селищі має бути споруджена школа і поліклініка. Опалюватимуться будинки селища з центральної котельні. Будівництво селища почато в листопаді 1940 р., а в експлуатацію будинки будуть передані в цьому році.

Реконструюється і надбудовується будинок управління залізниці (кол. сільськогосподарська школа).

На майдані Червоної Армії запроектовано прибудову до будинку вчителів на 32 квартири (архіт. С. І. Рабін).

В 1941 р. має бути закінчений і переданий в експлуатацію шостий поверх будинку обласної ради депутатів трудящих (автор—архіт. Л. А. Черленковський), який завершує собою забудову нового театрального майдану. По закінченні цього будинку буде знесено ряд малоцінних одноповерхових будівель і майдан буде залитий асфальтом.

Крім великих будинків, у місті намічено спорудити ряд невеликих двох- і трьохповерхових будинків (електростанції, житловий будинок кар'єроуправління тощо).

Намічено також провести великі роботи щодо озеленення міста, на що асигновано 300 тис. крб.

Словник архітектурних термінів

(Продовження)

Р.

Рабатка — паркове насадження квітів вздовж паркових доріжок, навкруги клумб та ін.

Раннє — англійський стиль — англійська готика XIII ст., т. зв., готика 1-го періоду.

Рати — висічені в скелі монолітні храми в індійській архітектурі. Зразки: храми в Махавелліпорі коло Мадраса (V ст. н. е.) і в Еллорі (750—950 рр. н. е.).

Ратуша (польськ., укр., нім.) — назва будинку міського самоврядування.

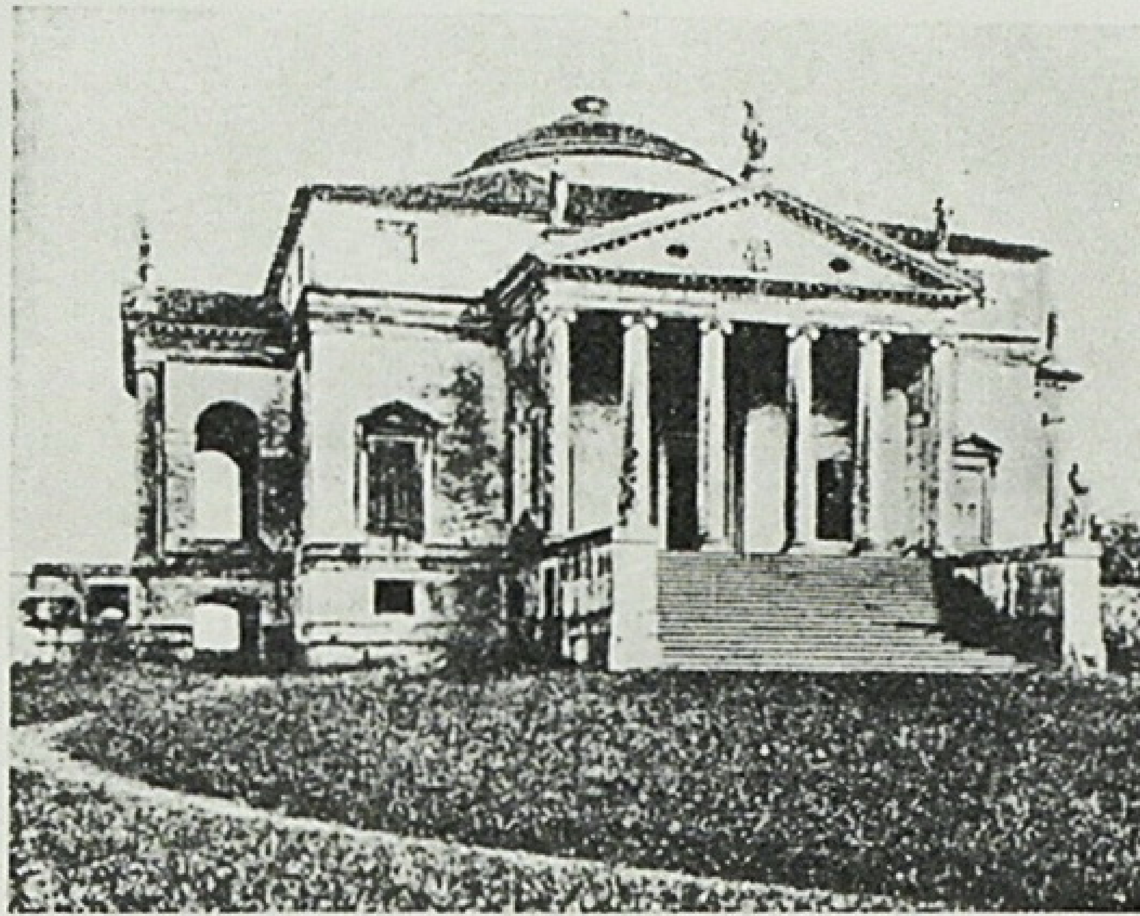
Регулярний сад — геометрично планірований з підстриженими фігурними деревами, сад.

Рельєф (фр. relief, італ. relievo) – випукле скульптурне зображення, що виступає з фону поверхні стіни, стелі та ін.

Ремінці (анулі) -- виступаючі кільця навкруги греко-дорійської капітелі під ехіном (див. це слово).

Ренессанс (Відродження) архітектурний стиль, що утворився в XV ст. в Італії в епоху загального відродження мистецтва. Цей стиль розвинувся на основі класичної грецької і римської архітектури. Ренессанс поділяють на три періоди: 1) „ранній" (1420—1450 рр.), 2) „високий" (1500—1540 рр.) і 3) „пізній" (1540—1580 рр.). Крім того, італьянський ренессанс за місцевими ознаками ще поділяють на флорентійський, римський і венеціанський, що відбивають характерні напрямки місцевих архітектурних шкіл.

З зодчих ранньої, флорентійської епохи відомі: зодчий Ф. Брунелескі, що збудував купол над собором Санта Марія—дель Фіоре у Флоренції, церкву Лаврентія, ц. св. Духа, капеллу Паці, палаццо Піті



Вілла Ротонда в Віченці—зодчий Палладіо.

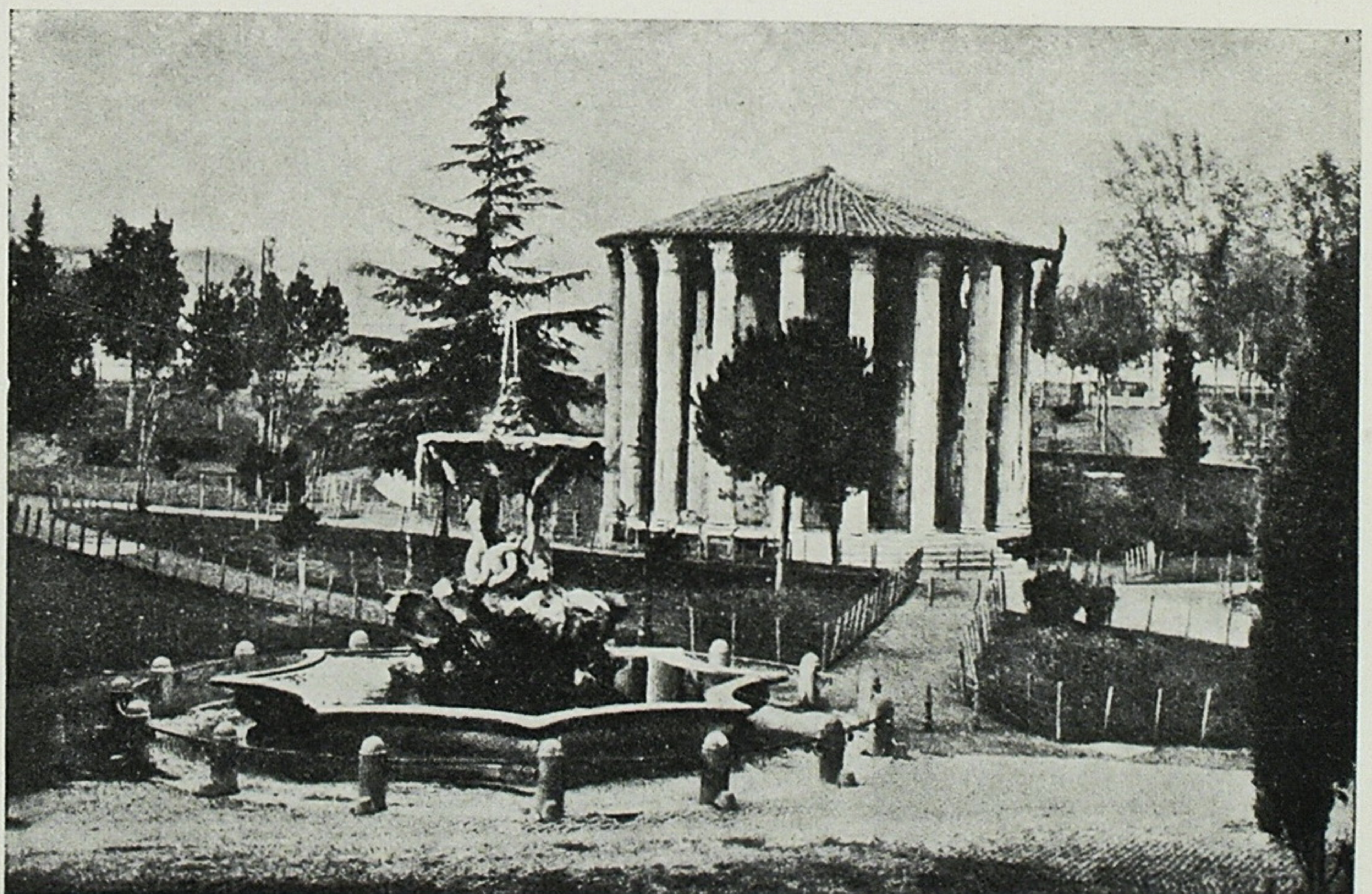
та ін.; зодчий Мікелоццо (капелла Медічі, палаццо Рікарді); зодчий Джульяно да Майано (палац Spannocehi в Сієні); зодч. Лео Баттиста Альберті, відомий своїми теоретичними працями з архітектури, скульптури і живопису, збудував церкву Андрея в Мантуї, ц. s. Maria Novella і, в співробітництві з Росселіно збуд. палац Руччелаї у Флоренції; скульпт. Росселіно (палац Пікооломіні та ін.); Джульяно да Сангало (церква La Madonna delle Carceri in Prato та ін.), він же був будівником флорентійського собору і собору св. Петра в Римі. В період „високого" ренессансу особливо виділяються видатні зодчі (які були здебільшого водночас живописцями і скульпторами): Донато д'Ангело Браманте Лаццарі (церква s. Marla presso s. Satiro, а також роботи в ц. Санта Марія ДельГраціє і Санта Амброджіо в Мілані, палаццо Канчеллеріа в Римі, палаццо Жіро та ін.). Первісний проект собору Петра в Римі також був складений Браманте; зодчий Балтазаре Перуцці (віла Фарнезіна); зодч. Рафаель Санціо (палаццо Пондольфіні у Флоренції, роботи по будівлі собору св. Петра та ін.); Антоніо да Сангалло молодший (палаццо Фарнезе в Римі та ін.); Джакомо Бароцці да Віньола, відомий своїми теоретичними працями і будівлями палацу Капрарола, церкви Андрія, вілли папи Юлія в Римі та ін.; Джакомо Татті Сансовіно (відома бібліотека св. Марка в Венеції); Андреа Палладіо — автор цілого ряду церков і вілл (палаццо Вальмарано, палаццо Порто, вілла Капра — „ротонда" та ін.) і, нарешті, відомий зодчий епохи ренессансу, що створив нові архітектурні форми, які наближаються до початку стилю барокко — Мікель-Анджело Буонаротті. До найважливіших його архітектурних творів належать палаци Капітолію в Римі, закінчення будівлі палацу Фарнезе, спорудження куполу св. Петра в Римі, мавзолей Медічі в Римі і Лаврентійська бібліотека, крім того, його пензлеві належить роспис склепіння Сікстинської капелли в Ватикані.

Стиль ренессансу з Італії переноситься

Собор св. Петра в Римі.



Римська архітектура. Храм Вести в Тіволі.



в Західну Європу, куди запрошують італьянських зодчих. З них зодчий Віньола збудував у Франції палац Фонтенебло. У французькому ренессансі характерні поєднання італьянського ренессансу з готичними формами. До зразків цієї епохи належить: замок Шамбор (зодч. П'єр Наве), замок Бюрі, замок в Блуа, Лувр і Люксембургський палац в Парижі, палац Тюльєрі та ін. З німецьких зразків ренессансу відомі замки в Гедельберзі, в Штутгарті, Цвінгер в Дрездені, ратуша в Кельні та ін.

До зразків російських ренессансових споруд належить Грановита палата в московському Кремлі (зодч. Марко Руффо і Пієтро Антоніо Соларіо).

На Україні зразками ренессансу можуть служити львівські будівлі: „Чорна кам'яниця" (колиш. будинок Корнякта), будинки Бандінеллі, Піноцці, Волошська (братська) церква та ін.

Retablo — висока різьблена по каменю або по дереву, багато оздоблена запрестольна стіна в храмах іспанської готики. Найкращі зразки retablo знаходяться в Толедському і Севільському соборах.

Рефекторій — те ж, що й трапезний будинок монастиря.

Різаліт — виступ стіни або окремих крил будинку.

Рейтер — мала баштонька над середохрестям готичних соборів.

Римська архітектура — архітектура давніх римлян періоду з I ст. до н. е. до III ст. н. е. Римська архітектура створилась на основі поєднання архітектури Греції і Етрурії.

Римляни переняли в греків головні елементи їх архітектурного стилю — колону і архітрав і додали до них склепіння і арку, запозичену в етрусків. Вживання склепіння і арки дали можливість римським зодчим споруджувати такі грандіозні будівлі, як римські театри, амфітеатри, багатопрольотні мости (віадуки) водопроводи (акведуки) — такі, напр. як Aqua Marcia і Aqua Claudia в Римі або як Pont du Gard в Німі та ін., з яких деякі до цього часу обслужують міста своєю водою.

Міське життя римлян зосереджувалось на форумі, де подібно як на грецьких агорах провадились народні збори, торгівля, де також до часів імперії влаштовувались ігрища і змагання.

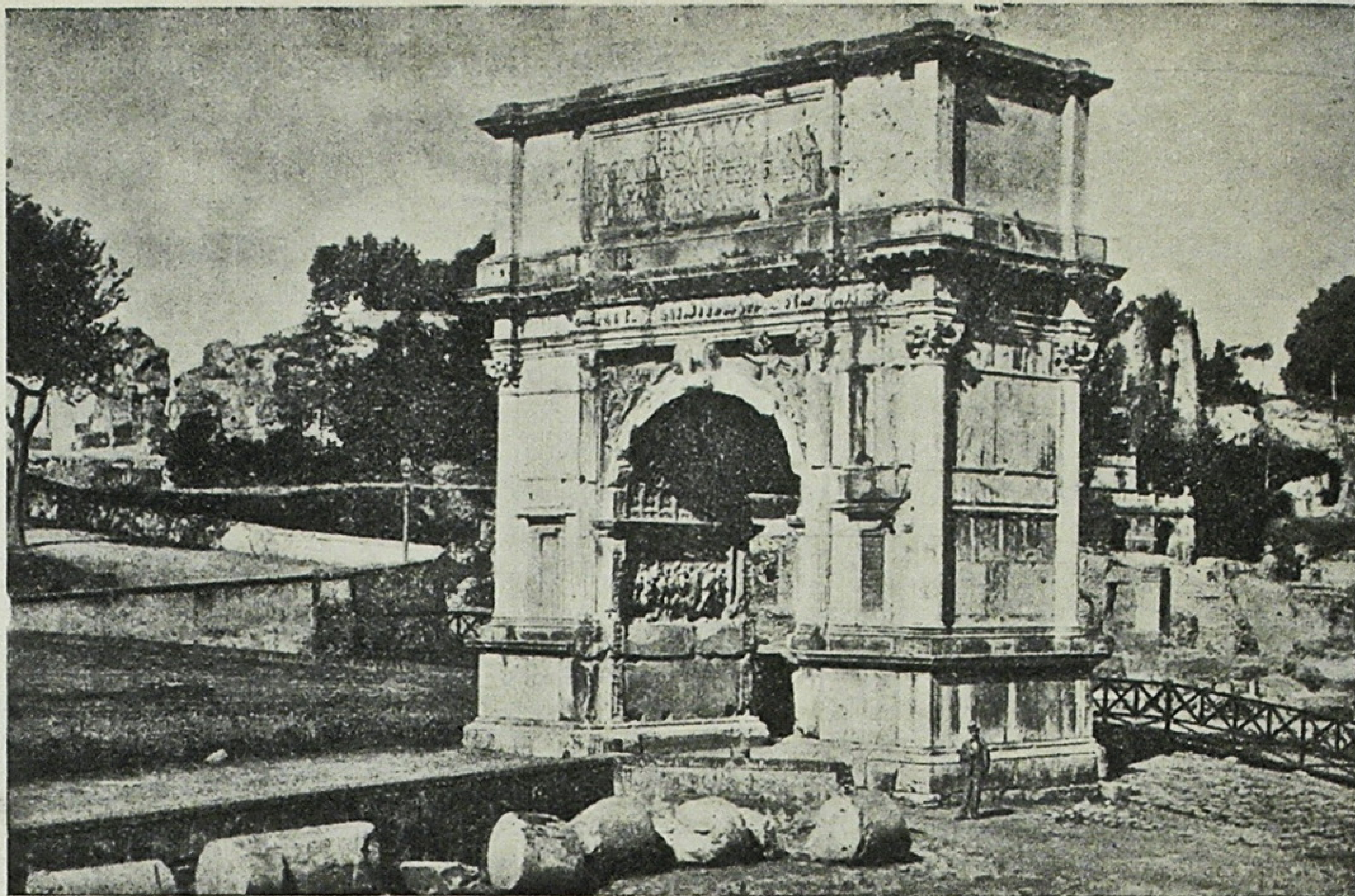
Це був центр, навкруги якого зосереджувались храми, базиліки, магазини і ін. громадські будівлі. До таких центрів належать, напр. Римський форум, форум Траяна, Цезаря, Августа, Помпеянський форум і багато інш.

Житлові будинки за їх планами і конструкціями наближаються до грецьких. Внутрішній двір житлових будинків мав назву атріума. В великих містах будувались багатоповерхові житлові будинки (insula), де очевидно здавались квартири мешканцям. Під час роскопок Помпеї виявлено подібні будинки (Фавна, Веттіїв, Діомеда і будинок еділа Панси), в яких з центральним атріумом межував перестиль, що виходив в сад, офіціальні приміщення, їдальні, спальні, служби і лазні. В середині приміщень були мозаїчні підлоги, а стіни прикрашались фресками (відомі помпеянські фрески). Подібно до цих будинків, але значно більші і розкішніше оздоблені будувались позаміські вілли і палаци знатних римлян і імператорів, як, напр., палац на Палатині або грандіозний палац Діоклетіана в Спалато.

Римські храми зберегли переважно грецький план, але найбільш поширеною формою храму був псевдоперіптер (в Німі та багато ін.). Замість стилобату в римській архітектурі робили високий подіум або цоколь. Римляни будували також і круглі храми (храм Вести в Тіволі і Римі, Пантеон), а також і багатокутні.

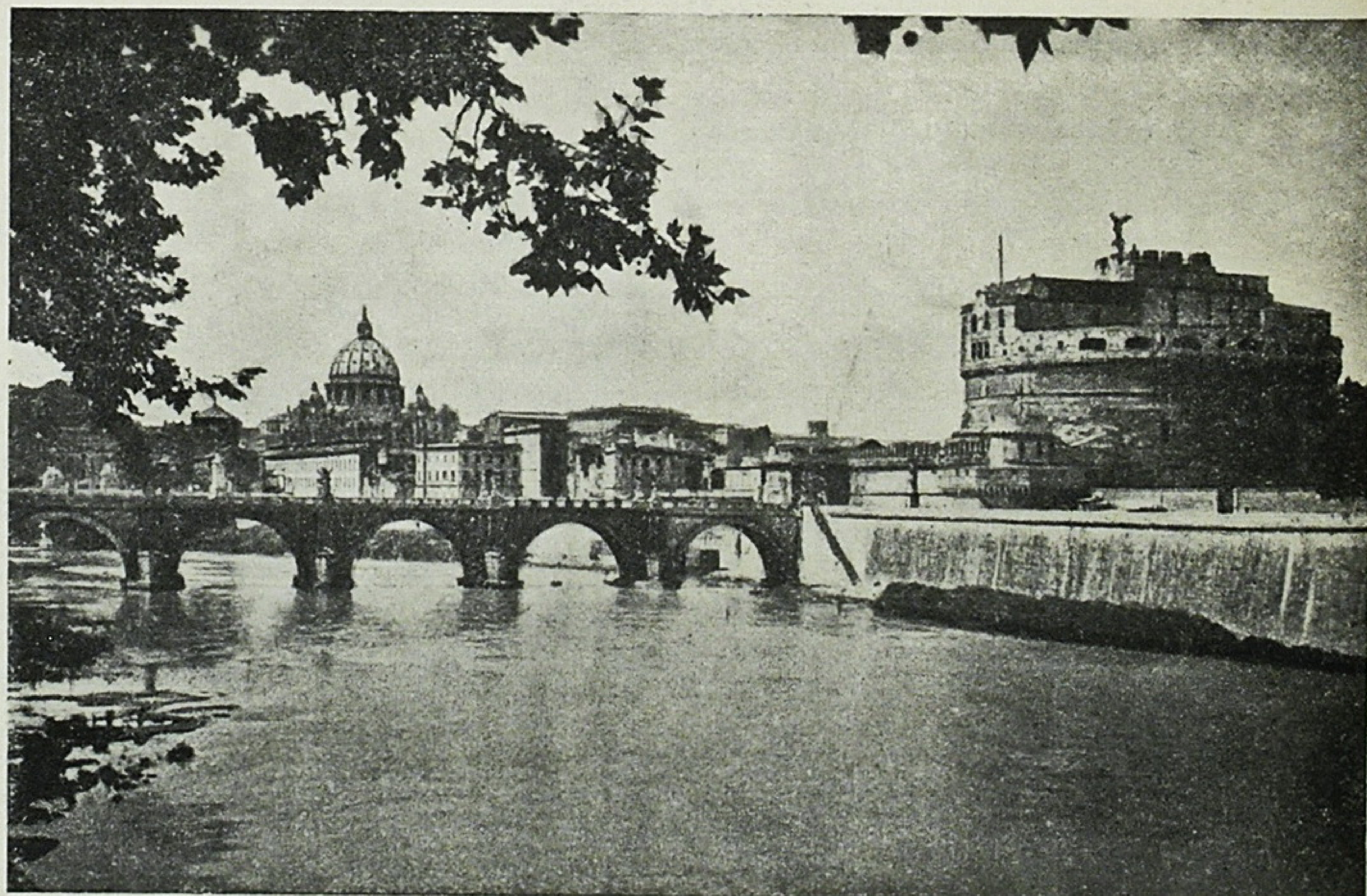
Зразками римських храмів є храм Fortuna Virilis, храм Кастора і Поллукса, хр. Венери і Роми, Пантеон, Maison Carré і ін.

До цивільного будівництва римлян належать базиліки, терми, цирки, театри,



Арка Тіта в Риме.

Мавзолей Адріана і міст через Тібр.



амфітеатри, тріумфальні арки і окремі колони (див. ці слова).

Ордера в римській архітектурі являли собою відміни грецьких. Грецький дорійський ордер зустрічається в двох варіантах: 1) етруському варіанті, або як тосканський ордер, і 2) в римському варіанті. Тосканський ордер має колону з базою і спрощений антаблемент; в римському дорійському ордері добавлено базу, фуста колони стрункіша ніж грецька, іноді без каннелюр, а в капітелі змінено абаку і ехін.

В антаблементі фриз з тригліфами, які завжди розташовуются над осями колон. В карниз введено зубчики, а модульони розміщуются тільки над тригліфами.

Зразок римського дорійського ордера — храм Геркулеса в Корі. В іонійському ордері більш оздоблено антаблемент, а капітелі колон мають волюти з усіх чотирьох боків.

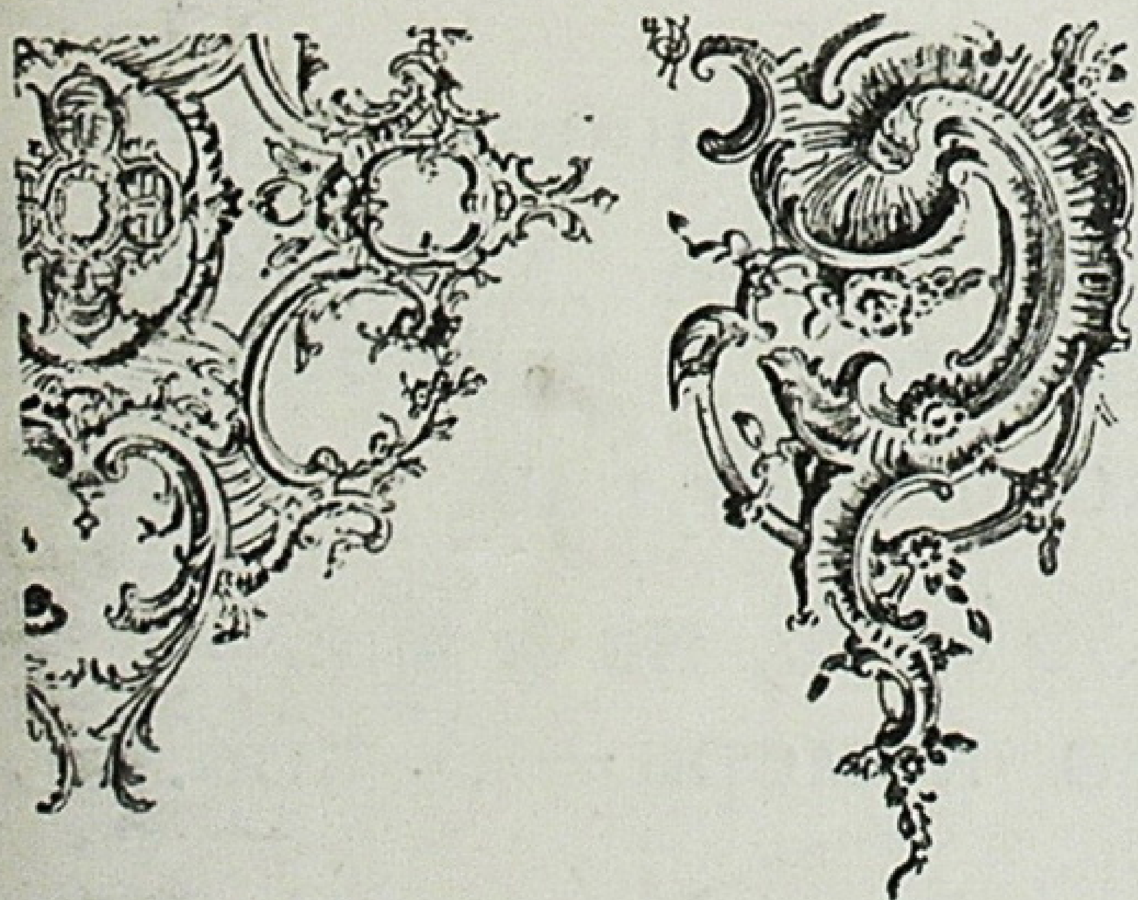
В римській архітектурі найчастіше вживається коринфський ордер, але теж багатіше оздоблений, ніж грецький. Зразки корінфського ордеру — храм Кастора і Поллукса і хр. Веспасіана в Римі. Римляне створили особливий композитний ордер, що являє собою поєднання елементів іонійської і корінфської капітелів. Цей ордер вживається переважно в тріумфальних арках.

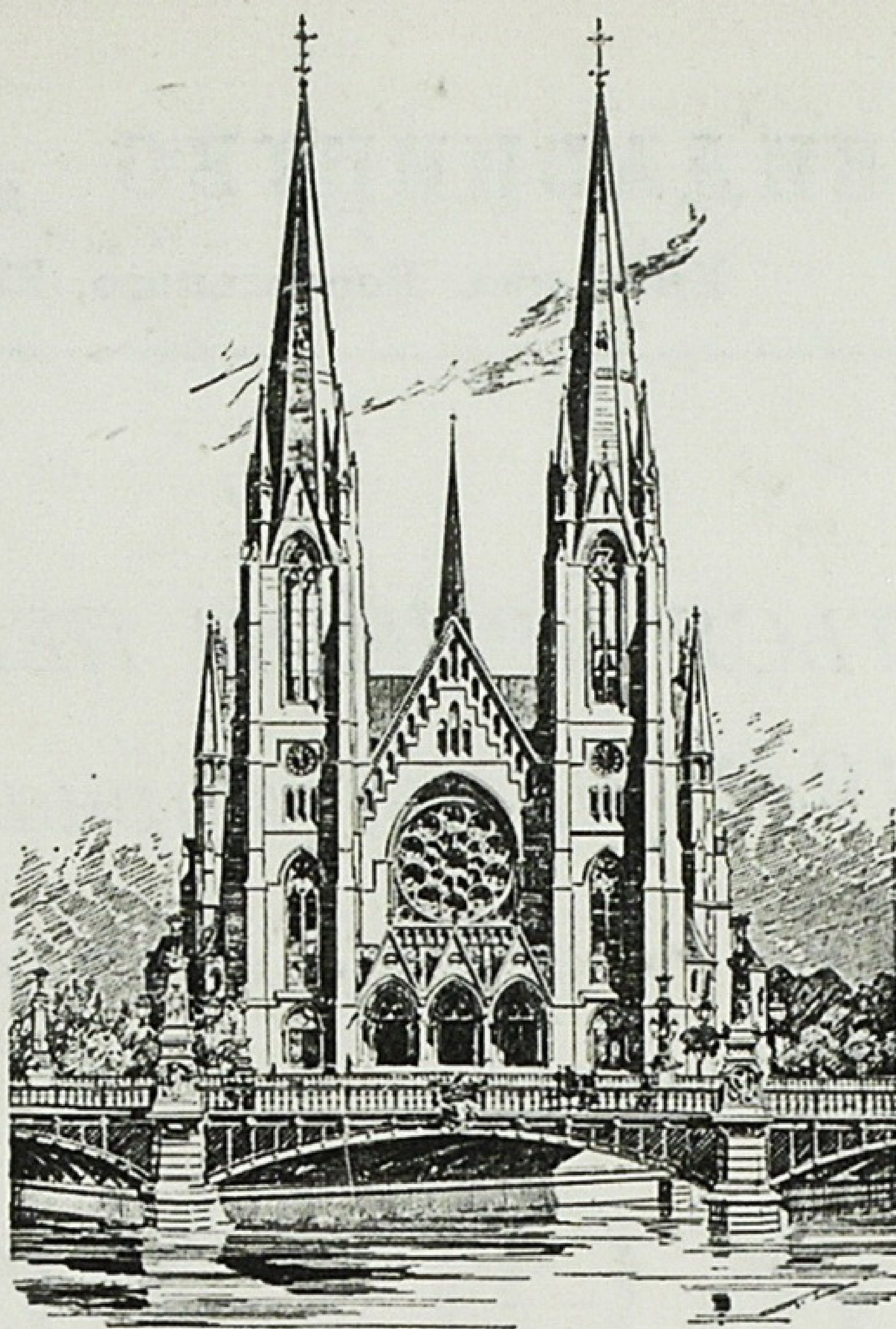
Роза — кругле вікно в романській і в готичній архітектурі, з перепльотом живописної складної форми.

Розкріповка — невеликий виступ стіни, карнизу, антаблемента, фронтона та ін.

Розпалубка — вирізка циліндричного склепіння. Якщо малі по височині і отвору циліндричні склепіння перетинаються з більшими склепіннями, то вони утворюють розпалубки; отже розпалубка являє собою ніби частину хрестового склепіння. (див. це). Розпалубки роблять здебільшого в тих випадках, коли потрібно в стінках циліндричних або зімкнутих склепінь зробити віконні або дверні отвори, перемички або арки яких лежать поверх пят склепіння.

Зразки орнаментів стилю рококо.





Роза в порталі Страсбургського собору.

Рокайль (франц. rocaille) — архітектурний орнамент стилю рококо (див. це слово), що імітує природне з'єднання уламків скель, раковин, гротів і диких рослин. З слова рокайль утворилась назва стилю рококо.

Рококо — стиль, що виник у Франції в період царювання Людовика XV і продовжувався за Людовика XVI.

Романська архітектура — архітектура середньовічної доби західної Європи в період розвитку феодалізму X — XIII ст.

В спокійній і величавій романській архітектурі створюється в основному два типи споруд: церковно-монастирські і замки феодалів.



Романські храми спочатку будувались за типом давне-християнських базилік, але згодом бокові нефи стали продовжувати за трансепт (див. це), який поступово наближається до ширини середнього нефу. В період повного розвитку романської архітектури застосовуються перекриття хрестовими склепіннями. Розпор від хрестових склепінь передається на зовнішні контрфорси (див. це), а в середині приміщень храму на масивні кам'яні стовпи. Матеріалом для мурування був переважно тесаний камінь. Характерною особливістю в романській архітектурі є спорудження підземних кріпт (див. це). В відміну від християнських базилік в романських храмах споруджуються башти і окремі дзвіниці. Входи в храми багато оздоблюють порталами з східчастими циркульними арками. В портальній стіні з'являється роза — кругле вікно з складним переплетом. Дахи досить круті. Дзвіниці і башти перекривають шатровими пірамідальними і конічними дахами.

Після періоду розквіту романський стиль поступово переходить до готики.

Зразки романської архітектури в Німеччині: церква апостолів в Кельні, собори у Вормсі, Майні, Лімбурзі, Аахені і ін.; в Іт лії: відомий собор в Пізі з похилою баштою і баптистерієм, церкви Михайла і Мартина, собор в Монреалі, Палатинська капелла в Палермо і ін.; у Франції Notre Dame la grande в Пуатьє, св. Петра в Ангулемі, ц. Трохима в Армі, ц. при абатстві в Клюні та ін.

В Росії романське мистецтво відбивається в XII ст. у Володимиро-Суздальському зодчестві, що розвинулось з переробки старих візантійських форм північно-італьянськими (ломбардськими) архітекторами. Зразки: церква Покрови на Нерлі, Дмитрієвський собор у Володимирі.

На Україні романська архітектура відповідно відбилась на спорудах великокнязівської доби — храмах Києва, Чернігова Канева, в переходових формах від візантійської до романської архітектури. Особливо виразно романська архітектура позначилась на храмах західних областей УРСР (храм Пантелеймона в Галичі та ін.).

Церква апостолів в Кельні, загальний вид і план. (близько 1200 рр.).

